تدوین - تحقیق
روایت

رشید حسن خاں

تدوین - تحقیق
روایت

اِس کتاب کی اشاعت میں فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی
حکومتِ اُتّر پردیش (لکھنؤ) کا جزوی مالی تعاون شامل ہے۔

تدوین ۔ تحقیق
روایت

رشید حسن خاں

تقسیم کار

ایس۔ اے۔ پبلیکیشنز

3185 گلی عزیز الدین وکیل، کوچہ پنڈت، دہلی۔110006

© رشید حسن خاں

کتاب کا نام	:	تدوین- تحقیق، روایت
مصنف	:	رشید حسن خاں
ناشر	:	رشید حسن خاں
تعداد	:	چار سو
زیرِ اہتمام	:	ثاقب صدیقی، انیس احمد
کمپوزنگ	:	ایڈن پرنٹنگ ہاؤس، جھنڈا کلاں، شاہ جہاں پور (یو۔پی)
مطبوعہ	:	اے۔ایس۔ پرنٹرز، نئی دہلی۔
قیمت	:	(۱۲۵/=) ایک سو پچیس روپے۔
سنہِ اشاعت	:	۱۹۹۹ء

ملنے کے پتے:

☆ انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، راؤز ایونیو، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

☆ مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

☆ نصرت پبلیشرز، امین آباد، لکھنؤ۔

☆ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶

☆ اہلوالیہ بک ڈپو، نئی دہلی۔

مُحبِّ مکرّم

احمد ندیم قاسمی

کے نام

فہرست

حرفِ آغاز

اِس مجموعے میں شامل بیش تر مضامین تدوین سے متعلق ہیں۔ اِس بات کو تسلیم کیا جاتا ہے کہ پُرانے متنوں کو تصحیح و ترتیبِ متن کے جدید اصولوں اور طریقۂ کار کے تحت مرتّب کرنا ضروری ہے؛ مگر عملی طور پر اِس طرف توجّہ کم ہے، بہت کم۔ بیش تر کلاسکی متن تدوین کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ میرؔ خدائے سخن ہیں، مگر اُن کے کلیات کا تحقیقی اڈیشن آج تک مرتّب نہیں ہو سکا۔ خواجہ میر دردؔ، سوداؔ، میر حسنؔ، میر سوزؔ، مصحفیؔ، انشاؔ (وغیرہ) کے کلام کا بھی یہی احوال ہے، کہ اِن میں سے کسی کے کلیات کا معتبر نسخہ ہمارے پاس نہیں۔ زیادہ تر تذکروں کو ابھی مرتّب کیا جانا ہے [جب کہ تذکروں کا شمار تحقیق کے بنیادی مآخذ میں کیا جاتا ہے]۔

غالبؔ کی یاد میں ہم ہر سال سمینار اور جلسے کرتے ہیں، اُن کے سو سالہ اور دو سو سالہ جشنِ یادگار بھی بہت اہتمام کے ساتھ منالیے گئے [یعنی روپے کی کمی نہیں] لیکن اِس کی توفیق نہیں ہو سکی کہ مرزا صاحب کی جملہ تصانیف کو ایک سیریز کے

تحت، معیاری اور مثالی انداز سے مرتب کیا جاتا۔ اِس طرزِ تغافل کی انتہا یہ ہے کہ ہمارے یہاں اُن کے فارسی کلّیات کا کوئی تحقیقی اڈیشن مرتّب نہیں ہوا؛ اُس فارسی کلام کا، جس پر وہ زندگی بھر فخر کرتے رہے۔ امیر خسروؔ کا جشنِ یادگار منالیا گیا اور اِس دھوم سے جیسے عاشق کا جنازہ نکلا ہو؛ لاکھوں روپے خرچ کیے گئے، مگر اُن کی سب کتابوں کے تحقیقی اڈیشنوں کی طرف توجّہ نہیں کی گئی، کہ یہ واقعتاً یادگار کام ہوتا۔ پُھٹکر کام کر لیے گئے۔ لاہور کی اقبال اکیڈمی نے کلّیاتِ اقبالؔ دو بار چھاپا، اِس قدر حسین اور دیدہ زیب کہ اُسے دیکھ کر آنکھوں کی روشنی بڑھ جائے؛ لیکن اصولِ تدوین کی پابندی کو ضروری نہیں سمجھا۔ نتیجہ یہ ہے کہ یہ اڈیشن اعتبار کی اعلا سطح تک نہیں پہنچ سکا۔ واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ مرکزِ توجّہ تھے نقش و نگارِ پردۂ در۔

متن کی تصحیح اور ترتیب کے جو اصول ہیں، جو طریقۂ کار ہے اور اُس کے جو متعلّقات ہیں؛ اُن سے ناواقفیت، یا اُن کی حقیقی اہمّیت کو نہ سمجھنے کی بنا پر، کلاسکی ادب تو خیر بڑی چیز ہے، اِس بیسویں صدی کے اہم شعرا کے کلام کو بھی صحیح طور پر پیش کرنے سے ہم قاصر رہیں گے۔ اِس مجموعے میں "ایک نیا انتخاب" کے عنوان سے جو تبصرہ شامل ہے، اُس سے اِس بات کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ کلّیاتِ اقبالؔ پر جو تبصرہ ہے، اُس سے بھی تدوین کے طریقۂ کار اور اُس کے مطالبات کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت بے محل نہ ہوگی کہ یہ تبصرہ پہلی بار کراچی کے رسالے اقدار میں چھپا تھا، وہاں سے سیارہ (لاہور) کے خاص نمبر میں نقل کیا گیا؛ معروف اقبالؔ شناس ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی کے "استدراک" کے ساتھ۔ ہاشمی صاحب کے استدراک کو بھی اِس تبصرے کے آخر میں شامل کر لیا گیا ہے، کہ یہ ایک طرح سے اِس تبصرے کا تتمّہ ہے۔ اِس مجموعے میں شامل ایک اور مضمون "تدوین میں منشاے مصنّف کا تعیّن" میں بعض اہم باتیں زیرِ بحث آئی ہیں، جن کا تعلّق تدوین اور تحقیق دونوں سے ہے۔

تدوین بہت مشکل، بہت صبر آزما اور صلاحیت آزما کام ہے۔ اِسے وہی لوگ صحیح طور پر انجام دے سکتے ہیں، جو تحقیق کے اصولوں سے اور طریقۂ کار سے اچھی طرح واقف ہوں [یوں کہ تدوین، تحقیق سے آگے کی منزل ہے]۔ علم کے ساتھ ساتھ تحقیق سے مزاجی مناسبت بھی ہو۔ جو لوگ سہل پسندی اور زود یقینی کے مارے ہوئے ہوں، شہرت اور حقیقت کو ہم معنی مانتے ہوں، امکان اور واقعے میں جو بنیادی فرق ہوتا ہے، اُسے ماننا ضروری نہ سمجھتے ہوں اور قبولِ روایت کے آداب سے بے خبر ہوں؛ وہ تحقیق نہیں کر سکتے۔ جب تحقیق نہیں کر سکتے، تو تدوین کے کام کو بھی انجام نہیں دے سکتے۔ اِس مجموعے کے دو مضامین "شہرت، روایت اور تحقیق" اور "کلامِ حافظ سے فال نکالنے کی روایت اور اُس کی حقیقت" میں شہرت اور روایت کے بعض اہم پہلو زیرِ بحث آئے ہیں۔

شیرانی صاحب اور قاضی صاحب ہمارے دو بڑے محقّق ہیں۔ اِن دونوں حضرات کی تحریروں نے اُردو میں تحقیق کی روایت کی تشکیل اور توسیع کی ہے اور احتساب کی روایت کو تحقیقی عمل کا ایک ضروری حصہ بنایا ہے؛ اِن سے متعلّق مضامین سے بعض اُمور کی، خصوصاً مثبت اور منفی تحقیق کی بے معنی اصطلاحوں کی کچھ وضاحت ہو سکے گی۔ توقّع کی جاتی ہے کہ اِس مجموعے کی تحریروں سے تدوین اور تحقیق کے طالب علموں کو بعض ضروری باتوں کے سمجھنے میں مدد ملے گی۔

کتاب کا انتساب اُردو کے ممتاز اہلِ قلم احمد ندیم قاسمی کے نام کیا گیا ہے۔ میں قاسمی صاحب کی بہت عزّت کرتا ہوں۔ تنہائی کے عالم میں بارہا اُن کا یہ شعر زبان پر آیا ہے اور ہر بار یہ محسوس ہوا ہے جیسے یہ اُن کی شخصیت کا ترجمان ہو۔ اُن کے یہاں جبر کی طاقتوں سے عدمِ مفاہمت کا جو جذبہ کار فرما رہا ہے، اُس کی ترجمانی کر رہا ہو:

کچھ سہل نہیں ہے عشق کرنا
یہ زندگی بھر کا رتجگا ہے

ایک آزاد خیال، روشن خیال اور شیوۂ رندانِ بے پروا خرام کی روایت کے ماننے والے ادیب کے نام اِس کتاب کا انتساب، اِن اعلا انسانی صفات کی بڑائی کا بھی اعتراف ہے اور اُس شخص کی بڑائی کا بھی جو اِن کا مظہر ہے۔

رشید حسن خاں
۱۶۷۔ بازو زئی دوم،
شاہ جہاں پور (یوپی)
۲۷/اکتوبر ۱۹۹۸ء

شہرت، روایت اور تحقیق

آسان پسند طبیعتیں تحقیق کے صبر آزما طریقِ کار کی متحمل نہیں ہو پاتیں۔ یہ بات ہم کو معلوم ہے کہ خوش گمانی اور زود یقینی جیسی عوام پسند صفات غیر علمی انداز نظر کی تشکیل میں بہت معاون ہوا کرتی ہیں، اِس کے باوجود ان صفات سے قطعِ تعلق کے بجائے، ہم اس پر زور دیتے ہیں کہ تحقیق اپنے طریقۂ کار کو آسان بنائے۔ مطلب یہ ہوتا ہے کہ تحقیق کے نقطۂ نظر سے قابلِ قبول ثبوت اور سند کی جو کڑی شرط لگی ہوئی ہے، اُس میں اِتنی ترمیم کرلی جائے کہ جو دعوے تحقیق کے لحاظ سے قابلِ قبول ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے، مختلف کم زور روایتوں پر یا شہرت پر جن کی بنیاد ہوتی ہے، اُنھیں بھی مان لیا جائے، یعنی قابلِ قبول روایت اور معتبر ماخذ کی تعریف کو بدل دیا جائے۔ شہرت کو بھی اعتبار کا درجہ بخش دیا جائے اور اُسے بھی بہ طورِ ماخذ تسلیم کرلیا جایا کرے۔

ایک دو مثالوں سے اس کی وضاحت اچھی طرح ہوسکے گی۔ مولوی سیّد احمد دہلوی نے فرہنگ آصفیہ کی جلدِ اوّل کے مقدّمے میں لکھا ہے:

"امیر خسروؔ نے خلجی بادشاہوں کے زمانے میں، یعنی ۱۳۰۰ء سے ہی بھاکا میں ایسے لطف و مذاق کے ساتھ فارسی و عربی الفاظ ملانے شروع کردیے تھے کہ کسی کو ناگوار نہ گزریں۔ چنانچہ اکثر پہیلیاں، کہ مکرنیاں، نسبتیں، دوسخنے، نیز کہاوتیں اور مثلیں وغیرہ، جن کا آگے بیان ہوگا، بھاکا آمیز زبان میں لکھی تھیں۔"

اس کے بعد مولوی صاحب نے بہت سی پہیلیاں (وغیرہ) درج کی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے ماخذ کا کہیں حوالہ نہیں دیا۔ امیر خسروؔ کا انتقال ۷۲۵ھ (۱۳۲۵ء) میں ہوا تھا۔ اِس سنِ وفات میں کسی طرح کا اختلاف نہیں (تفصیل کے لیے دیکھیے: امیر خسرو، از ڈاکٹر وحید مرزا، الٰہ آباد اڈیشن، ص ۱۸۸۔ امیر خسرو دہلوی، از ممتاز حسین، مکتبۂ جامعہ عکسی اڈیشن، ص ۳۳۶۔۳۳۴) مولوی سیّد احمد ۱۹۱۸ء میں مرحوم

ہوئے تھے۔ یہ سنہ بھی متفق علیہ ہے۔ (تفصیل کے لیے: مقدمۂ سید یوسف بخاری دہلوی، مشمولۂ رسوم دہلی، رام پور اڈیشن، ص ۱۲۔ تذکرۂ ماہ و سال، مکتبۂ جامعہ اڈیشن، ص ۲۰۳) اس طرح امیر خسروؔ اور مولوی سیّد احمد کے درمیان تقریباً چھے سو سال کا زمانی فصل ہے۔ اس بنا پر تحقیق کے مسلمہ طریقِ کار کے مطابق امیر خسروؔ سے منسوب کلام کے لیے مولوی سیّد احمد راویِ اوّل کی حیثیت سے ناقابلِ قبول رہیں گے۔ اب اگر یہ مطالبہ کیا جائے کہ مولوی صاحب کو (یا ان سے کچھ پہلے کے افراد کو) کلامِ خسروؔ کے سلسلے میں پہلے راوی کی حیثیت سے معتبر تسلیم کرلیا جائے، محض اِس بنیاد پر کہ مولوی صاحب نے (یا اُن لوگوں نے) کسی سے سنا ہوگا، کہیں لکھا دیکھا ہوگا، تو ایسی مجہول روایتیں تحقیق سے نسبت رکھنے والوں کے لیے بہ ہر صورت ناقابلِ قبول رہیں گی۔

اِسی سلسلے کی ایک اور روایت بھی قابلِ توجہ ہے۔ میر امّن ہمارے بہت مقتدر نثرنگار ہیں اور اُن کی اِس حیثیت سے شاید ہی کسی نے انکار کیا ہو۔ انھوں نے باغ و بہار کے دیباچے میں لکھا ہے:

"یہ قصہ چار درویش کا، ابتدا میں امیر خسروؔ دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام الدین اولیا زری زر بخش، جو ان کے پیر تھے... اُن کی طبیعت ماندی ہوئی۔ تب مرشد کے دل بہلانے کے واسطے امیر خسروؔ یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور بیمار داری میں حاضر رہتے۔ اللہ نے چند روز میں شفا دی، تب اُنھوں نے غسلِ صحت کے دن یہ دعا دی کہ جو کوئی اِس قصّے کو سنے گا، خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصّہ فارسی میں مروّج ہوا۔"

حافظ محمود خاں شیرانی نے میر امّن کے اس قول کو تسلیم نہیں کیا اور یہ ثابت کردیا کہ امیر خسروؔ کا اِس قصّے سے کچھ تعلق نہیں۔ (مقالۂ شیرانی، مشمولۂ سال نامہ کارواں لاہور، ۱۹۳۳ء) اس روایت کے میر امّن واحد راوی ہیں، یہ قول کہیں اور نہیں ملتا۔ نو طرزِ مرصّع میں بھی نہیں، جو میر امّن کا اصل ماخذ ہے۔ قصّۂ چہار درویش (فارسی) کے معلوم نسخے بھی اِس روایت سے خالی ہیں۔ عہدِ خسروؔ میں تو کیا، خسروؔ کے

بعد کے قریبی زمانے میں بھی اِس کا کوئی سراغ نہیں ملتا اور نہ اِس قصّے کا وجود ملتا ہے۔ اِس قصّے کے جو فارسی نسخے ملتے ہیں، وہ بہت موخر ہیں۔ یہ بات بھی معلوم ہے کہ باغ و بہار اب سے کچھ کم دو سو برس پہلے لکھی گئی تھی۔ (اس کی پہلی روایت مئی ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ نظرِ ثانی شدہ روایت مئی، جون ۱۸۰۲ء مکمل ہوئی تھی اور اِسی نسبت سے اِس کا تاریخی نام باغ و بہار رکھا گیا تھا، جس سے نظرِ ثانی کا سالِ تکمیل ۱۲۱۷ھ نکلتا ہے] ہمارے زمانے کے لحاظ سے میر امّن خاصے پرانے راوی ہوئے، اِس کے باوجود امیر خسروؔ کے سلسلے میں راوی اوّل کی حیثیت سے اُن کی تحریر قابلِ قبول نہیں ہو سکتی۔ اُن کے اور امیر خسروؔ کے زمانے میں تقریباً پانچ سو سال کا فصل ہے۔

شہرت کا احوال یہ ہے کہ حیدر آباد میں ڈاکٹر حسینی شاہد (مرحوم) نے مجھے بتایا تھا کہ اُن کے لڑکپن تک حیدر آباد میں بہت سے لوگ (میر امّن کی لکھی ہوئی) اِس روایت کو مانتے تھے کہ اِس قصّے کے سننے سے مریض شفایاب ہو جاتے ہیں۔ بیماروں کو یہ قصّہ سنایا جاتا تھا۔ اُنھوں نے یہ بھی بتایا تھا کہ ایسے ایک دو موقعوں پر وہ خود بھی موجود تھے۔ ڈاکٹر امیر عارفی (دہلی یونیورسٹی، دہلی) بھی حیدر آبادی ہیں، انھوں نے بھی اس کی تصدیق کی۔ احمد آباد میں وارث علوی نے مجھے بتایا کہ اُن کے لڑکپن تک احمد آباد میں بھی یہ روایت مقبول تھی (دہلی میں مجھے ایسی کوئی روایت نہیں ملی) مگر اِس شہرت کے باوجود میر امّن کی اِن دونوں روایتوں کو تحقیق کے نقطۂ نظر سے قابلِ قبول نہیں قرار دیا جا سکتا اور امیر خسروؔ سے اِس قصّے کے انتساب کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی شہرت کو معتبر ماخذ کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ مشہور تو بہت سی باتیں ہو جایا کرتی ہیں، مگر محض شہرت سے اُن کا معتبر ہونا لازم نہیں آتا۔ اعتبار کے لیے اصولِ تحقیق کے مطابق شواہد کا پیش کیا جانا ضروری ہے۔

مثلاً ایک مدّت تک اس ملک کے بہت سے خوش عقیدہ افراد حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری کا فارسی دیوان بہت عقیدت کے ساتھ پڑھتے رہے۔

شیرانی صاحب کے قول کے مطابق "یہ دیوان مطبع نول کشور سے سب سے پہلی مرتبہ ۱۲۸۸ھ مطابق ۱۸۷۱ء میں طبع ہوا" اِس پہلی اشاعت کے خاتمے پر مطبع والوں کی طرف سے یہ اطلاع ملتی ہے کہ اس دیوان کا خطّی نسخہ اُن کو مردان علی خاں رعنا کے ذخیرۂ کتب سے حاصل ہوا تھا۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اربابِ مطبع کی تحریرِ خاتمہ کے ضروری اجزا کو نقل کر دیا جائے:

"آج تک کسی کو یہ معلوم نہ تھا کہ حضرت خواجہ صاحب قدّس سرّہ... مذاقِ شعر و شاعری بھی رکھتے تھے۔ حسنِ اتفاق سے ہم کو ایک مختصر دیوان حضرت صاحب کا... کتب خانۂ جناب منشی مردان علی خاں رعنا.. سے نصیب ہوا... چونکہ یہ نعمت غیر مترقبہ تھی، اس لیے ہم نے واسطے یادگار حضرت طبع کیا، تاکہ بہ طور تبرک کے لوگ اسے حرزِ جاں بنائیں اور ہم بھی اس سعادت سے ثمرۂ خیر پائیں۔"

لوگوں نے واقعتاً اسے بہ طورِ تبرک حرزِ جاں بنایا۔ مطبع والوں کو ثمرۂ خیر کیا ملا، اِس کا حال تو وہی لوگ جان سکتے ہیں، ہاں تجارتی نفع اِس سے ضرور حاصل ہوتا رہا، مگر اِس سلسلے میں زیادہ دل چسپ بیان ابھی باقی ہے۔ منقولۂ بالا عبارت میں یہ بھی لکھا گیا ہے:

"جناب خان صاحب موصوف سے ہم نے دریافت کیا کہ آپ کو کس جگہ سے یہ نسخۂ اکسیر ہاتھ آیا؟ خان صاحب ممدوح نے یہ روایت بیان کی کہ ایک شب میں نے حضرت خواجہ صاحب "کو بہ مقامِ لکھنؤ ۱۸۶۵ء میں رویاے صادقہ میں دیکھا کہ حضرت صاحب میرے مکان پر تشریف لائے ہیں۔ میں نے عرض کیا: ایک نقش تبرکاً مجھ کو عنایت ہو۔ چنانچہ حضرت صاحب نے عنایت فرمایا۔ اس کی تعبیر یہ ہوئی کہ اُسی کے قریب ایک دست فروش یہ دیوان... فروخت کر گیا" (مقالاتِ شیرانی، جلدِ ششم، ص ۱۷۵)۔

شیرانی صاحب نے مفصّل بحث کے بعد یہ ثابت کر دیا کہ اس دیوان کا حضرت خواجۂ اجمیری سے کچھ تعلق نہیں۔ یہ تو دراصل ایک معروف واعظ مولانا

معین الدین بن مولانا شرف الدین جامی محمد الفراہی، صاحب معارج النبوۃ کا مجموعۂ کلام ہے۔ اُنھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ: "حضرت خواجہ کے عہد سے ان بزرگوں کے عہد تک، جس کے درمیان پانچ صدیوں کی مدّت حائل ہے، یہ دیوان گنجِ مخفی کی طرح کہاں غائب رہا؟ علاوہ برایں، اہلِ تصوّف کے تذکروں میں آپ کے حالات اکثر موجود ہیں، لیکن ان تمام کتابوں میں نہ صرف آپ کے دیوان، بلکہ آپ کے ذوقِ شعر تک کا ذکر نہیں ملتا۔" شیرانی صاحب بد عقیدہ مسلمان نہیں تھے، اس کے باوجود اُنھوں نے مذکورہ خواب کو قابلِ التفات نہیں سمجھا اور ایک سچّے محقق کی طرح یہ لکھا کہ تحقیقی بحثوں میں خواب کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔

یہ تو قطعی طور پر طے ہوگیا کہ جس دیوان کو حضرت خواجہ معین الدین چشتی کے نام سے چھاپا جاتا رہا، وہ دراصل مولانا معین واعظ کا ہے اور یہ بھی معلوم ہوا کہ حضرت خواجۂ اجمیری شاعر نہیں تھے؛ اس صورت میں ایک اور سوال سامنے آتا ہے۔ ہمارے کچھ مقررین اپنی تقریروں میں، خاص کر اُن تقریروں میں جن کا تعلق واقعاتِ کربلا سے ہوتا ہے، خواجۂ اجمیری کے نام سے یہ رباعی پڑھتے ہیں:

شاہ است حسین، بادشاہ است حسین
دین است حسین، دیں پناہ است حسین
سرداد و نداد دست در دستِ یزید
حقا کہ بنائے لا الٰہ است حسین

میں نے خود کئی جلسوں میں یہ رباعی بعض بہت مشہور مقررین کی زبان سے خواجہ صاحب کے حوالے سے سنی ہے۔ اسی بنا پر بہت سے لوگ ماننے لگے ہیں کہ یہ رباعی حضرت خواجۂ اجمیری کی ہے؛ مگر اس صورت میں کہ آپ شاعر ہی نہیں تھے، اِس انتساب کو کس بنا پر قبول کیا جاسکتا ہے؟ عقیدت کی کار فرمائی سے قطعِ نظر کرکے، اس رباعی کے انتساب پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ وہی بات کہ شہرت کو واقعے کا مرادف نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اصولِ تحقیق کے مطابق یہ ثابت کرنا ہوگا کہ یہ رباعی خواجہ صاحب ہی کی ہے۔ اگر ثبوت موجود ہے، تو اُسے قبول کرلیا جائے گا۔ اگر موجود نہیں، تو اس انتساب کو قبول نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بات کا مشہور

ہونا ایک بات ہے اور اُس کا صحیح ہونا بالکل مختلف بات ہے۔ مشہور بات صحیح بھی ہو سکتی ہے اور غلط بھی ہو سکتی ہے۔ مثنوی گلزار نسیم کی تدوین کے دوران معرکۂ چکبست و شرر کے سلسلے میں ایسی روایتیں سامنے آئیں جن کے راوی شرر تھے یا چکبست، جائزہ لینے پر معلوم ہوا کہ یہ سب کی سب خانہ ساز ہیں۔ ان دونوں ناموں سے متاثر یا مرعوب ہو کر کوئی شخص انھیں قبول کرلے گا تو بری طرح دھوکے کھائے گا۔ مقدمۂ گلزارِ نسیم (انجمن ترقّی اردو اڈیشن) میں ان سے متعلق ضروری تفصیلات لکھی گئی ہیں۔

قبولِ روایت کے سلسلے میں ایک پریشان کن صورت حال سے اُس وقت بھی دوچار ہونا پڑتا ہے، جب اصل ماخذ کی جگہ ثانوی ماخذ کو مل جاتی ہے۔ اس تحریر کا مقصد دراصل اِسی صورتِ حال کی طرف توجہ مبذول کرانا ہے۔ یہاں بھی میں ایک مثال کی مدد سے اپنی بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔

مثنوی زہر عشق کی تاریخ تصنیف کے سلسلے میں گیان چند جین صاحب نے اپنی کتاب اردو مثنوی شمالی ہند میں یہ لکھا ہے:

"زہرِ عشق کی تاریخ کے بارے میں قطعی طور پر معلوم ہے کہ یہ ۱۲۷۷ھ کی تصنیف ہے۔ سب سے پہلے سرراس مسعود نے انتخاب زرّیں میں لکھا کہ زہرِ عشق کی تاریخ "غمِ دل رُبا" یعنی ۱۲۷۷ھ ہے" (جلد دوم، ص ۱۱۷)۔

یہی بات ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنی کتاب اردو کی منظوم داستانیں میں لکھی ہے: "سرراس مسعود نے انتخاب زرّیں میں لکھا ہے کہ زہرِ عشق ۱۲۷۷ھ / ۱۸۶۰ء میں لکھی گئی ہے" (ص ۲۲۷)۔ فرمان صاحب کی کتاب ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی تھی اور جین صاحب کی کتاب کا ۱۹۸۷ء اڈیشن میرے سامنے ہے۔ بہ ہر طور یہ دونوں موخر کتابیں ہیں۔ میرے علم کی حد تک تذکرۂ شوق پہلی مفصّل کتاب ہے جس میں شوق اور مثنویاتِ شوق سے متعلق اہم تفصیلات ملتی ہیں۔ یہ پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئی تھی (مکتبۂ جدید، لاہور) میری معلومات کی حد تک اس قابلِ قدر کتاب

کا دوسرا اڈیشن شائع نہیں ہوا۔ عطاء اللہ پالوی نے اس کتاب میں لکھا ہے:

"زہرِ عشق کا تاریخی نام انتخاب زرّیں کے قول کے مطابق "غم دل رُبا" ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ زہرِ عشق دراصل ۱۲۷۷ھ/ ۱۸۶۰ء میں لکھی گئی ہے۔ سرراس مسعود کی یہ تحقیق صحیح معلوم ہوتی ہے" (ص ۹۱)۔

اس تحریر سے یہ بات پوری طرح واضح ہوجاتی ہے کہ زہرِ عشق کا سنہ تصنیف (۱۲۷۷ھ) سرراس مسعود کی دریافت ہے، جسے اُنھوں نے پہلی بار اپنے مرتبہ انتخابِ زرّیں میں پیش کیا تھا۔ فرمان صاحب اور جین صاحب دونوں نے اُسی قول کی تکرار کی ہے اور اِس طرح یہ روایت گویا مسلّمہ بن گئی۔ حالاں کہ یہ روایت قطعی طور پر درست نہیں اور یوں قابلِ قبول نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ زہرِ عشق کے سنہ تصنیف کا علم جس قطعۂ تاریخ سے ہوتا ہے، اُسے سب سے پہلے نظامی بدایونی نے اپنے مرتبہ نسخۂ زہرِ عشق میں لکھا تھا۔ یہ اُنھی کی دریافت ہے اور وہی اِس کے اصلی اور اوّلین راوی ہیں۔ انتخابِ زرّیں میں اِسے وہیں سے نقل کیا گیا ہے۔ انتخاب کے مرتّب سرراس مسعود نے حوالہ نہیں دیا، اِس لیے بعد کے اُن لوگوں نے، جنھوں نے نظامی کے نسخۂ زہرِ عشق کو نہیں دیکھا تھا، یہی خیال کیا کہ یہ دریافت مرتّبِ انتخاب کی ہے۔ انتخابِ زرّیں کئی بار چھپا ہے اور ملتا ہے، اُس کے مقابلے میں نظامی کا مرتبہ نسخۂ زہرِ عشق کم یاب ہی نہیں، بہت کم یاب ہے۔ اس کا پہلا اڈیشن (۱۹۱۹ء) تو اب ملتا ہی نہیں۔ دوسرا اڈیشن (۱۹۲۰ء) بھی کم لوگوں کے پاس ہے، اِس وجہ سے انتخاب زرّیں کے حوالے سامنے آئے اور اصل حوالہ اُس طرح سامنے نہیں آسکا اور ثانوی ماخذ کو اوّلین ماخذ کی حیثیت مل گئی۔

یہاں محض وضاحت کے خیال سے یہ صراحت کی جاتی ہے کہ نظامی بدایونی نے پہلی بار ۱۹۱۹ء میں مثنوی زہرِ عشق کا ایک اڈیشن شائع کیا تھا، یہ دوسری بار اُنھی کے اہتمام سے ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ دوسری اشاعت پیشِ نظر ہے۔ نظامی نے اِس پر جو دیباچہ لکھا تھا، اُس میں یہ اطلاع دی ہے:

"مثنوی زہرِ عشق کا صحیح سالِ تصنیف ہمیں مندرجۂ ذیل قطعۂ تاریخ سے معلوم ہوا ہے جو ایک قلمی نسخے میں نظر پڑا تھا۔ یہ قطعۂ تاریخ حافظ حکیم حاجی مجاہد الدین ذاکر بدایونی... نے، جب وہ لکھنؤ میں علمِ طب کی تحصیل کرتے تھے، اور نواب مرزا شوقؔ سے رابطۂ اتحاد رکھتے تھے، اُس وقت جب کہ یہ مثنوی تصنیف ہوئی تھی، مرزا صاحب کے اصرار سے لکھا تھا اور اُن کو سنانے کے بعد اس کو قلمی نسخے میں شامل کرلیا تھا۔ اُس وقت اس کی طبع کی اجازت نہیں دی تھی" (ص ۱۷)۔

اِس کے بعد اُنھوں نے متعلقہ قطعہ نقل کیا ہے، جس میں چار شعر ہیں۔ اس میں دو مادۂ تاریخ ہیں، پہلا "غمِ دل رُبا" ہے، جس سے سالِ تصنیف ۱۲۷۸ھ نکلتا ہے۔ دوسرے مادّے سے بھی یہی سنہ نکلتا ہے۔ اِس طرح اب تک کی معلومات کے مطابق اِس سلسلے میں اصل ذمّے داری عطاء اللّٰہ پالوی کی ہے، جنھوں نے سب سے پہلے اِس روایت کے لیے انتخاب زرّیں کا اوّلین ماخذ کے طور پر حوالہ دیا اور اُس کے بعد یہ مشہور ہوگیا کہ یہ مادۂ تاریخ سرراس مسعود کی دریافت ہے۔ اِس غلط روایت کی تکرار ہوتی رہی اور اچھے خاصے کام کرنے والے اِسے بلا تکلف قبول کرتے رہے۔

اب اِسی روایت کا ایک اور روپ دیکھیے۔ اِس سے زیادہ وضاحت کے ساتھ یہ معلوم ہوسکے گا کہ روایتیں کس طرح بگڑتی اور بدلتی ہیں۔ یہ لکھا جاچکا ہے کہ شوقؔ سے متعلق سب سے پہلی مفصل کتاب تذکرۂ شوق ہے، جو ۱۹۵۶ء میں چھپی تھی۔ اِس سے (اندازاً) تین سال قبل ((1)) عشرتؔ رحمانی کا مرتّب کیا ہوا

((1)) زمانۂ اشاعت کا تعین قیاسی ہے۔ میرے پیشِ نظر اس کتاب کے مطبوعہ نسخے کا عکس ہے، جو بہ ظاہر مکمل ہے، اس میں سنہ اشاعت کہیں بھی مندرج نہیں۔ اس کتاب کے شروع میں سید وقار عظیم کی ایک تحریر بہ عنوان "تعارف" شامل ہے، اس کے آخر میں ۲۹ مارچ ۵۲ء لکھا ہوا ہے۔ میرے عکس میں "۵۲" کے پہلے ہندسے کا ابتدائی حصہ صاف نہیں، اسے ۵۲ بھی پڑھ

نسخۂ مثنوی زہرِ عشق چھپ چکا تھا (ناشر: مکتبۂ اردو، لاہور) مثنویاتِ شوق کو میں جب مرتّب کر رہا تھا، اُس وقت بہت سی تلاش کے باوجود مجھے یہ نسخہ نہیں مل سکا تھا، مگر اِس کو تلاش کرتا رہا۔ بارے اب عزیزِ مکرم ڈاکٹر اورنگ زیب عالم گیر نے لاہور سے اِس نسخے کا مکمل عکس بھیجا ہے۔ اِس میں ۱۳۴ صفحے کا مفصّل مقدّمہ ہے۔ زہرِ عشق سے متعلق مذکورۂ بالا قطعۂ تاریخ کو عشرت رحمانی نے اپنے مقدّمے میں اس طرح درج کیا ہے، جیسے یہ اُنھی کی دریافت ہو۔ اُنھوں نے وضاحتاً یہ کہیں نہیں لکھا کہ یہ میری دریافت ہے، لیکن اندازِ بیان ایسا اختیار کیا جس سے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ یہ اُنھی کی دریافت ہے۔ عشرت رحمانی نے لکھا ہے:

"مثنوی زہرِ عشق کا سالِ تصنیف ۱۲۷۷ھ بتایا جاتا ہے، جو ذیل کے قطعۂ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے... یہ قطعۂ تاریخ ایک قلمی نسخے سے حاصل ہوا۔ حافظ حکیم مجاہد الدین ذاکر بدایونی، نوّاب مرزا شوق کے ایک مخلص دوست تھے۔ حکیم صاحب اُس زمانے میں لکھنؤ میں مطب کرتے تھے۔ جب یہ مثنوی تصنیف ہوئی، شوق نے حکیم صاحب سے تاریخ کی فرمایش کی اور اُنھوں نے دوست کی تعمیل (کذا) میں یہ قطعہ کہا جو سب سے پہلے قلمی نسخے میں شامل کیا گیا، لیکن حکیم صاحب کا اصرار تھا کہ اِسے شائع نہ کیا جائے۔ چناں چہ جب یہ مثنوی پہلی بار زیورِ طباعت سے آراستہ ہوئی، تو یہ قطعہ شریکِ اشاعت نہیں کیا گیا۔ بعد ازاں مثنوی کی طباعت پر پابندی عائد ہو گئی" (ص ۱۱۷)۔

سکتے ہیں اور ۵۳ بھی۔ ڈاکٹر سید محمد حیدر نے اپنے تحقیقی مقالے، حیاتِ شوق میں اِس کا حوالہ دیا ہے۔ اور دو جگہ سنہِ تصنیف ۱۹۵۳ء لکھا ہے۔ میں نے یہ خیال کر کے کہ حیدر صاحب کے سامنے اِس کتاب کا اصل مطبوعہ نسخہ ہوگا اور اُس میں "۵۳" واضح طور پر ہوگا، "۱۹۵۳ء" کو ترجیح دی ہے اور اِسی نسبت سے تین سال کی مدّت کا قیاسی تعیّن کیا ہے۔ چوں کہ یہ تعیّن قیاسی ہے، اِس لیے ازروے احتیاط قوسین میں (اندازاً) لکھ دیا گیا ہے۔ خیال میرا یہی ہے کہ یہ نسخہ ۱۹۵۳ء ہی میں شائع ہوا تھا۔

اِس کے بعد عشرتؔ صاحب نے زہرِ عشق پر لگی ہوئی پابندی کے ختم ہونے کا ذکر کرتے ہوئے نظامیؔ بدایونی کا حوالہ دیا ہے اس انداز سے:

"جن اربابِ ذوق کی مساعی سے اس پابندی کی تنسیخ عمل میں آئی، اُن میں مولوی نظام الدین حسین نظامیؔ مالک نظامی پریس بدایوں خاص طور پر شامل تھے۔ چناں چہ نظام الدین صاحب نے حکیم صاحب مرحوم کا ایک قلمی نسخہ حاصل کرکے، سب سے پہلے ستمبر ۱۹۱۹ء میں یہ مثنوی اپنے مطبع میں چھپوا کر شائع کی" (ص ۱۷۷)۔

عشرتؔ صاحب نے اور سب کچھ لکھا، مگر اصل بات کی وضاحت نہیں کی کہ یہ قطعۂ تاریخ اُنھوں نے دراصل نسخۂ نظامی میں دیکھا تھا۔ وضاحت کے بجاے، اُنھوں نے ایسا مبہم اور پہلودار اندازِ بیان اختیار کیا جس سے بہ آسانی یہ خیال کیا جاسکتا ہے کہ جس قطعۂ تاریخ تصنیفِ مثنوی کا حوالہ دیا جارہا ہے وہ اُنھی کی دریافت ہے، یعنی مثنوی زہرِ عشق کے جس خطی نسخے میں زیرِ بحث قطعۂ تاریخ تصنیف شامل تھا، اُس نسخے کو عشرتؔ صاحب نے خود دیکھا تھا۔ یہ محض خیال آرائی نہیں، ایسا ہوا ہے۔ ڈاکٹر سید محمد حیدر نے اپنے تحقیقی مقالے میں زہرِ عشق کے سنہِ تصنیف پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"عشرتؔ رحمانی نے زہرِ عشق کا ایک اڈیشن اپنے مقدّمے کے ساتھ ۱۹۵۳ء میں لاہور سے نکالا تھا۔ تاریخ تصنیف سے متعلق انتخاب زرّیں میں جو بات بہت سرسری طور سے لکھی گئی، وہ عشرتؔ رحمانی صاحب نے بہت تفصیل سے پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں... عشرتؔ رحمانی صاحب کے حوالے سے وہ قطعہ ہم یہاں نقل کر رہے ہیں... عشرتؔ رحمانی صاحب نے یہ بھی اطلاع دی ہے کہ یہ قطعۂ تاریخ اُنھیں ایک قدیم قلمی نسخے سے حاصل ہوا" (حیاتِ شوق، ص ۲۷۶)۔

آخری جملے سے قطعیّت کے ساتھ یہ معلوم ہوتا ہے کہ مقالہ نگار کے نزدیک یہ قطعۂ تاریخ عشرتؔ رحمانی کی دریافت ہے (حالاں کہ یہ درست نہیں) اِسی سلسلے میں ایک اور قول کو بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے لکھا ہے:

"زہرِ عشق کی تاریخ کے بارے میں قطعی طور پر معلوم ہے کہ یہ ۱۲۷۷ھ کی تصنیف ہے... سب سے پہلے سرراس مسعود نے انتخاب زرّیں میں لکھا کہ زہرِ عشق کی تاریخ "غمِ دل رُبا" یعنی ۱۲۷۷ھ ہے۔ عشرتؔ رحمانیؔ صاحب نے دیباچۂ زہرِ عشق میں پورا قطعہ درج کر دیا ہے، جو اُنھیں مثنوی کے ایک قدیم مخطوطے میں ملا۔ یہ قطعہ شوقؔ کے دوست حکیم مجاہد الدین ذاکرؔ بدایونی نے، شوقؔ کی فرمائش پر لکھا" (اردو مثنوی شمالی ہند میں، انجمن ترقی اردو ہند اڈیشن، ص ۷۱۱)۔

"جو انھیں مثنوی کے ایک قدیم مخطوطے میں ملا" اس جملے سے قطعی طور پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ قطعۂ تاریخ عشرتؔ رحمانی کی دریافت ہے۔ اس طرح ایک غلط بیان نے روایت کے روپ میں اہم کتابوں میں جگہ پالی۔

یہاں ضمنی طور پر اس طرف توجہ دلانا بے محل نہ ہوگا کہ عشرتؔ رحمانی کی عبارت میں، اس اہم روایت کے علاوہ، بعض اور اجزا بھی بدل گئے ہیں اور اس طرح متعلقہ روایت کی شکل مسخ ہوگئی ہے۔ ذیل میں اُن کی نشان دہی کی جاتی ہے۔

۱۔ عشرتؔ رحمانی نے لکھا ہے: "ذاکرؔ بدایونی، نوّاب مرزا شوقؔ کے ایک مخلص دوست تھے۔ حکیم صاحب اُس زمانے میں لکھنؤ میں مطب کرتے تھے" اصل روایت (یعنی نظامیؔ بدایونی کی عبارت) کے الفاظ یہ ہیں: "جب وہ لکھنؤ میں علمِ طب کی تحصیل کرتے تھے اور نوّاب مرزا شوقؔ سے رابطۂ اتحاد رکھتے تھے" (زہرِ عشق، مرتبۂ نظامیؔ بدایونی، ص ۲)۔

اصل روایت کے مطابق ذاکرؔ نے جب زیرِ بحث قطعۂ تاریخ لکھا تھا، اُس وقت اُن کا زمانۂ طالب علمی تھا اور عشرتؔ صاحب کے الفاظ میں وہ اُس وقت لکھنؤ میں مطب کرتے تھے۔ بات ہی بدل گئی۔

۲۔ نظامیؔ نے لکھا ہے کہ ذاکرؔ "نوّاب مرزا شوقؔ سے رابطۂ اتحاد رکھتے تھے"۔ یہ خاصا محتاط اندازِ بیان ہے۔ اِس کا اندازہ صحیح طور پر اُس وقت کیا جاسکتا ہے جب یہ معلوم

ہو کہ ۱۲۷۷ھ میں، جو اس قطعۂ تاریخ کے مطابق زہرِ عشق کا سال تصنیف ہے، شوق کی عمر تقریباً اسی برس کی تھی اور ذاکر اس وقت صرف چھبیس سال کے تھے (شوق کا سال ولادت ۱۱۹۷ھ لکھا گیا ہے اور ذاکر کا سال پیدائش ۱۲۵۱ھ تھا۔ ان سنین سے مفصل بحث میں نے مقدمۂ مثنویاتِ شوق [سالِ طبع ۱۹۹۸ء] میں کی ہے۔ "مخلص دوست" کے الفاظ سے تصویر کا رنگ بدل جاتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے شوق اور ذاکر تقریباً ہم عمر تھے۔ عشرت نے اپنی عبارت میں یہ بھی لکھا ہے: "انھوں نے دوست کی تعمیل میں (کذا) یہ قطعہ کہا"۔ یہاں پوری طرح برابری کا انداز آگیا۔ شوق اس وقت اسی برس کے بوڑھے تھے اور اپنی خاندانی وجاہت اور شاعری کے لحاظ سے بہت موقر اور معروف شخص تھے اور ذاکر اس زمانے میں چھبیس سال کے نوجوان طالب علم تھے اور ہر لحاظ سے غیر معروف۔

۳۔ عشرت نے لکھا ہے: "جن اربابِ ذوق کی مساعی سے اس پابندی کی تنسیخ عمل میں آئی، ان میں مولوی نظام الدین حسین نظامی... خاص طور پر شامل تھے۔" اس وقت تک ایسا کوئی اندراج سامنے نہیں آسکا ہے جس سے عشرت کے اس قول کی تائید ہوتی ہو۔ نظامی کی عبارت میں (جو عشرت کا اصل ماخذ ہے) ایسی کوئی بات نہیں ملتی۔ نظامی نے صرف یہ لکھا ہے: "اس کی ممانعتِ طبع کے مسئلے کو حل کرنے کے بعد ہم نے خاص صحت اور اہتمام کے ساتھ... اس کی اشاعت کی جرأت کی ہے" (مثنوی زہرِ عشق، نظامی اڈیشن، ص ۴)۔ عشرت نے اربابِ ذوق کی مساعی کا جو حوالہ دیا ہے، یہ محض لفاظی اور عبارت آرائی ہے۔

عشرت نے لکھا ہے: "نظام الدین صاحب نے حکیم صاحب مرحوم کا ایک قلمی نسخہ حاصل کر کے... یہ مثنوی... شائع کی"۔ یہ قطعی طور پر بے سروپا بات ہے، محض خیال بافی ہے۔ نظامی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ انھوں نے ذاکر بدایونی کا (مملوکہ) خطی نسخہ حاصل کیا تھا اور اس پر اپنے متن کی بنیاد رکھی ہے۔ نظامی یہ بات لکھ بھی نہیں سکتے تھے۔ نظامی کے شائع کردہ نسخے کے متن کی بنیاد کسی عام بازاری غیر معتبر

نسخے پر ہے، یہی وجہ ہے کہ اُس میں الحاقی اشعار بھی موجود ہیں۔ نظامیؔ کی تحریر سے یہ بھی وضاحتاً نہیں معلوم ہوتا کہ جس قطعۂ تاریخ تصنیف مثنوی کو اُنھوں نے نقل کیا ہے، وہ کس نسخے میں تھا۔ نظامیؔ نے اِس قبیل کی کوئی صراحت کی ہی نہیں۔ عشرتؔ نے جو کچھ لکھا ہے، یہ اُن کی اپنی اپج ہے۔ اس طرح عشرتؔ کی تحریر میں روایت کے اس حصے کی صورت بدل گئی ہے، یا یوں کہیے کہ بگڑ گئی ہے۔

میرے بعض احباب کو مجھ سے شکایت رہی ہے کہ میں قبولِ روایت کے سلسلے میں بے جا سخت گیری سے کام لیتا ہوں۔ میری مشکل یہ ہے کہ جو روایتیں سامنے آتی ہیں، اُن میں بہت سی روایتیں محض غیر معتبر ہوتی ہیں، گڑھی ہوئی ہوتی ہیں۔ یا پھر نقلِ روایت میں اُن کے اجزا میں ایسی تبدیلیاں ہو جایا کرتی ہیں کہ اصل روایت کی صورت ہی بدل جاتی ہے۔ عبارت میں آب و رنگ پیدا کرنے کی خاطر انشا پردازی کا اِس طرح سہارا لیا جاتا ہے کہ واقعہ کچھ سے کچھ بن جاتا ہے۔ روایت میں خیال آرائی اور لفظ آرائی کے اضافوں کی سختی کے ساتھ نفی کی جانا چاہیے اور قبولِ روایت میں سخت گیری کے مزید اجزا کا اضافہ ہونا چاہیے۔ اگر ایسا نہ کیا گیا تو حقیقت بیانی کا حقیقی مفہوم ہی ختم ہو کر رہ جائے گا۔ اوپر جو چند حوالے دیے گئے ہیں، اُنھی سے صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

* * * * * * * * * * * * * * * * * *

کلامِ حافظؔ سے فال نکالنے کی روایت اور اُس کی حقیقت

دیوان حافظؔ سے فال نکالنے کی روایت ایران اور (غیر منقسم) ہندوستان، دونوں ملکوں میں ملتی ہے۔ [اور ملکوں کا احوال مجھے معلوم نہیں] دیوانِ حافظؔ کے ایک مرتب سیّد عبد الرحیم خلخالی کے الفاظ میں (ترجمہ): یہ موضوع اس قدر شہرت رکھتا ہے کہ بادشاہ ہو یا فقیر، مال دار ہو یا محتاج، عام آدمی ہو یا عارف راز، جوان ہو یا بوڑھا، سبھی اِس کو مانتے ہیں اور فال نکالتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے خواجہ حافظؔ کا دیوان فال نکالنے ہی کے لیے وجود میں آیا ہے [حافظ نامہ، ص ۵]۔

اِس سلسلے میں ایسی ایسی روایتیں سامنے آتی ہیں کہ آدمی حیرت میں پڑ جاتا ہے۔ یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ کچھ روایتیں محض خوش عقیدگی کی تراشیدہ ہوں، مگر اچھی خاصی تعداد میں ایسی روایتیں بھی موجود ہیں جو واقعے کا درجہ رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر عرض کروں کہ خدا بخش اورینٹیل لائبریری [پٹنہ] میں دیوانِ حافظؔ کا ایک بیش قیمت خطّی نسخہ محفوظ ہے جو مغل بادشاہوں کے کتب خانے میں رہا ہے۔ اُس کے کئی صفحات کے حاشیوں پر فال سے متعلق اندراجات ملتے ہیں، اُن میں جہانگیر کے قلم کے اندراجات بھی ہیں۔ یہ نسخہ شائع ہو چکا ہے اور میرے سامنے ہے۔ میں جہانگیر کے ایک اندراج کا حوالہ دینا چاہتا ہوں، جو اس نسخے کے ص ۳۶ کے حاشیے پر ہے۔ جہانگیر نے (اپنے قلم سے) لکھا ہے کہ شکار میں "تعویذ الماس تراشیدہ" کہیں گر گیا۔ میں نے اُسے بد شگونی سمجھا۔ خواجہ حافظؔ کے دیوان سے فال نکالی، وہ غزل سامنے آئی جس کا مطلع یہ ہے:

ستارۂ بدر خشید و ماہ مجلس شد
دلِ رمیدۂ ما را رفیق و مونس شد

"ستارہٴ بدر خشید وماہ مجلس شد" سے اُس نے یہ مراد لی کہ وہ الماس [جو ستارے کی طرح چمکتا تھا] ماہِ مجلس بن جائے گا، یعنی مل جائے گا اور دوسرے دن وہ "الماسِ تراشیدہ" مِل گیا ـــــ میں اِس مطلعے کو ایک بار پھر پڑھتا ہوں، آپ ذرا سی دیر کے لیے اِسے اُس واقعے سے غیر متعلق کر کے دیکھیے:

ستارہٴ بدر خشید وماہ مجلس شد
دلِ رمیدہٴ مارا رفیق ومونس شد

اب اِس پر غور کیجیے کہ شعر میں لفظِ "ستارہ" کس طور پر آیا ہے۔ کیا یہ استعارہ ہے؟ جی ہاں، آپ اِسے بہ آسانی استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ اگر کسی شخص کے ذہن میں کوئی ایسا خیال ہو جو اِس سے متعلق کسی مناسبت کی تشکیل کر سکے، یعنی وجہِ جامع بن سکے، تو یہ لفظ اُسی خیال کی ترجمانی کر سکتا ہے۔ مان لیجیے کسی شخص کے دل میں یہ خیال آئے کہ میرا محبوب آج آئے گا یا نہیں، وہ فال نکالے اور یہی شعر نکلے، تو اُس شخص کے لیے یہی لفظِ "ستارہ" محبوب کا مرادف بن جائے گا۔

استعارے میں معنوی وسعت ہوتی ہے۔ "ستارہ" بہت سی چیزوں کے لیے بہ طور استعارہ آسکتا ہے، اُن ساری چیزوں کے لیے جن میں ستارے سے کوئی بھی نسبت پیدا کی جاسکتی ہو۔ جس شخص کا جو معہودِ ذہنی ہوگا، یہ لفظ اُس کے لیے اُسی کا اشاریہ بن جائے گا۔ اِس طرح یہ استعارہ، اِس شعر کے واسطے سے بہت سے مطالب کا اور بہت سے لوگوں کے مختلف خیالات کا ترجمان بن سکتا ہے اور ہر شخص یہ سمجھنے میں حق بجانب ہوگا کہ یہ شعر اُسی کے خیال کی ترجمانی کر رہا ہے۔

تلمیح کی معنویت کا دائرہ استعارے کے مقابلے میں چھوٹا ہوتا ہے، اِس کے باوجود اکثر تلمیحات میں بھی اِتنی معنوی وسعت ہوتی ہے کہ وہ خیال کو ایسے بہت سے مختلفُ الاحوال واقعات کی طرف منتقل کر سکیں جن میں اور اصل واقعے میں کسی بھی طرح کا ربط پیدا ہو سکتا ہو۔ مثال کے طور پر حضرت یوسفؑ کا جو قصہ ہے، اُس میں ایسے متعدد پہلو نکلتے ہیں۔ "یوسفِ گم گشتہ" ہی کو لیجیے۔ فرض کر لیجیے کہ جہانگیر کے سامنے

حافظ کا وہ شعر آنا جس کا پہلا مصرع یہ ہے:

"یوسف گم گشتہ باز آید بکنعاں غم مخور"

تو گیا اِس مصرعے سے ذہن اس طرف منتقل نہیں ہو سکتا تھا کہ یہ اشارہ گم شدہ الماس کے متعلق ہے، کہ وہ مل جائے گا۔ اس مصرعے سے یہ مفہوم بہ خوبی اور بہ آسانی مراد لیا جاسکتا ہے۔ اس تلمیح سے متعلق دو فالوں کا بیان دل چسپی سے خالی نہ ہوگا اور ان سے میرے اس خیال کی وضاحت بہتر طور پر ہو سکے گی۔

خلخالی نے حافظ نامہ میں دوسری جنگ عظیم کے زمانے کی ایک فال کا حوالہ دیا ہے۔ ایک شخص، جو ایران سے باہر چلا گیا تھا، سخت پریشان تھا۔ وہ اکثر سوچتا تھا کہ "دیگر روی وطن عزیز را نخواہد دید"۔ ایک دن خواجہ حافظ کے دیوان سے فال نکالی، یہ غزل نکلی:

یوسف گم گشتہ باز آید بکنعاں، غم مخور کلبۂ احزاں، شود روزے گلستاں، غم مخور

فال دیکھنے والے کو یقین ہو گیا کہ اُسے دوبارہ ایران جانا نصیب ہوگا۔ اُس نے "یوسف گم گشتہ" اپنے آپ کو قرار دیا اور "باز آید بکنعاں" سے یہ مراد لی کہ وہ ایران پہنچ جائے گا ___ اسی غزل سے ایک اور فال کا احوال تحریری شکل میں سامنے آتا ہے۔ کنعاں بیگ قزوینی کے بھائی کا نام یوسف تھا۔ وہ احمد آباد گجرات کی جنگ میں گم ہو گیا۔ کنعاں بیگ نے مایوس ہو کر خواجہ حافظ کی روح سے استدعا کی تو مندرجہ ذیل شعر نکلا:

یوسف گم گشتہ باز آید بکنعاں...... [رسالہ آج کل (دہلی) اپریل ۱۹۴۷ء] یہاں فال دیکھنے والے نے "یوسف گم گشتہ" سے اپنا بھائی مراد لیا ہے اور "باز آید بکنعاں" سے یہ مراد لی ہے کہ وہ اپنے گھر واپس آجائے گا۔ دونوں اشخاص کی فہمید بجائے خود درست ہے، کیوں کہ اس تلمیح میں اس قدر معنوی وسعت ہے کہ ایسے دو ہی نہیں، بہت سے واقعات اور مُرادوں کی تعبیر کے کام آسکتی ہے۔

اِسی سلسلے کی ایک اور فال کا تذکرہ بھی دل چسپ ہوگا۔ چودھری محمد علی ردولوی،

جن سے ہم سبھی واقف ہیں، اپنے علاقے کے تعلقے دار بھی تھے۔ جب خاتمۂ زمینداری کی گفتگو زور شور سے ہو رہی تھی، تب اُنھوں نے دیوان حافظ سے فال نکالی تھی۔ بہ قول اُن کے یہ شعر نکلا تھا:

آں جامہ کہ بود در و بوی یوسفم (۱)

ترسم برادران غیورش قبا کنند

اس شعر سے چودھری صاحب نے کیا مطلب نکالا تھا، اُسے اُنھی کے الفاظ میں سُننا بہتر ہوگا۔ اس فال کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں: "رونا کیا روتے ہو، حافظ رحمۃ اللہ علیہ نے تو کہہ ہی دیا ہے کہ علاقہ جائے گا ضرور" [رسالہ 'سوغات' ۸، ص ۴۸۱]۔ اگر اس شعر میں خاتمۂ زمینداری کا اشارہ دیکھا جاسکتا ہے، زمینداری کو "جامۂ یوسف" اور زمینداری ختم کرنے والوں کو "برادران یوسف" مانا جاسکتا ہے، تو واضح طور پر اس کا مطلب یہی ہوا نا کہ فال دیکھنے والے کا ذہن، اپنے مفہوم ذہنی کی مناسبت سے، بہت دور کی مناسبتوں کو بھی بنیاد بنا کر حسب نشا مفہوم نکال سکتا ہے۔ بہ ظاہر اس شعر کا خاتمۂ زمینداری سے دور کا بھی واسطہ نہیں معلوم ہوتا، مگر فال دیکھنے والے کا اس سے قریب کا واسطہ تھا اور یہاں اُس قول کی تائید ہوتی ہے کہ متن کی معنویت در اصل قاری متعین کرتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ استعارے سے [اور کسی حد تک تلمیح سے بھی] مفاہیم کے نئے نئے رُخ نمایاں ہوسکتے ہیں، لیکن وسعت خیال کی تشکیل کے لحاظ سے غزل میں کنایے کی کارفرمائی ان دونوں اجزا سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ غزل کے شعر میں جو یہ معنوی وسعت شامل ہوجاتی ہے، بل کہ یوں کہیے کہ اشعار میں تہ نشیں ہوجاتی ہے، کہ ایک شعر جو نہ معلوم کب کہا گیا تھا اور شاعر نے بہ طور خود کس خیال کو ادا کرنا چاہا تھا، وہ شعر الگ الگ انداز سے نہ معلوم کتنے واقعات کی ترجمانی کرسکتا ہے اور ہر بار یہ

---

(۱) دیوان حافظ مرتبہ قزوینی و قاسم غنی میں یہ مصرع اس طرح ہے:

پیراہنی کہ آید ازو بوی یوسفم

محسوس ہوگا کہ یہ شعر تو جیسے اسی موقعے کے لیے کہا گیا تھا۔ یہ کثیر المعنی کنایے سے پیدا ہوتی ہے۔

اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ علمِ بیان کے قواعد کے مطابق استعارے میں یہ پابندی ضرور ہوتی ہے کہ لفظ کے حقیقی اور مجازی معنوں میں سے صرف ایک معنی یعنی مجازی معنی ہی مراد لیے جاسکتے ہیں، حقیقی معنی مراد نہیں لیے جاسکتے۔ اس کے برخلاف، کنایے میں لفظ کے حقیقی اور مجازی، دونوں معنی بہ یک وقت مراد لیے جاسکتے ہیں۔ یعنی کنایہ، مجاز اور حقیقت دونوں پر یکساں انداز سے معنی کا اطلاق کرتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو الفاظ اُن حقیقی معنوں کی ترسیل کرتے ہیں جن سے ذہن بہ خوبی متعارف اور مانوس ہوتا ہے اور اس طور پر حقیقی واقعات کی نقش گری ہوجاتی ہے۔ دوسری طرف مجاز کی نسبت سے ایسے مفاہیم کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں جس سے اُس وقت، یعنی شعر پڑھتے وقت، اُس کو کسی طرح کا ذہنی یا جذباتی تعلق ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ایک قاری ایک وقت میں جس شعر سے ایک مفہوم مراد لیتا ہے، وہی قاری کسی دوسرے وقت، کسی دوسرے خیال یا واقعے کی نسبت سے اُسی شعر سے کوئی دوسرا مفہوم مراد لے سکتا ہے۔ اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ متعدّد مختلفُ الخیال افراد بہ یک وقت اُسی شعر سے کئی مفاہیم مراد لیں اور وہ سب اپنی اپنی جگہ برحق ہوسکتے ہیں۔

فارسی اور اُردو، ان دونوں زبانوں میں غزل کا انداز اور احوال ایک جیسا رہا ہے، اس لیے مثالیں خواہ فارسی اشعار سے دی جائیں یا اُردو اشعار سے، دونوں میں کچھ فرق نہیں ہوگا۔ غزل کی شعریات مکمل طور پر ان دونوں زبانوں میں ایک ہی ہے۔ میں نے اس محفل کی رعایت سے مثالوں کے لیے اُردو اشعار کو ترجیح دی ہے۔ یوں تو مثالوں کی کوئی ایسی خاص ضرورت نہیں تھی، کیوں کہ علومِ بلاغت، خاص کر علمِ بیان کے طالبِ علم اور ان سے دل چسپی رکھنے والے حضرات، جو یہاں موجود ہیں، اِن باتوں سے بہ خوبی واقف ہوں گے۔ محض اپنی آسانی کے لیے، یعنی

اپنی بات کی وضاحت کے لیے میں دو چار مثالوں سے کام لینا چاہوں گا۔ مرزا غالبؔ کا معروف شعر ہے:

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے، نہ ڈر ہمدم!
گری ہے جس پہ کل بجلی، وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اس شعر میں قفس، چمن، ہمدم، بجلی، آشیاں، یہ پانچ لفظ بہ طور کنایہ آئے ہیں۔ پہلا لفظ "قفس" ہے۔ یہ پرندے کا پنجرا بھی ہے اور آدمی کا گھر بھی۔ اُس کا گانو، شہر اور اُس کا ملک بھی مراد لیا جاسکتا ہے۔ اس سے پردیس بھی مراد لے سکتے ہیں اور جیل خانہ بھی۔ اس سے ہر وہ مقام مراد لیا جاسکتا ہے جس کے حقیقی یا مجازی، حدود کا کسی بھی اعتبار سے تعیّن کیا جاسکتا ہو۔ اسی طرح "بجلی" سے برق آسمانی کے، ساتھ ساتھ ایسی ہر طاقت مراد لی جاسکتی ہے جو تباہ کر سکتی ہو، وہ سیلاب کا پانی ہو، فسادات کی آگ ہو یا ایسی ہی بے شمار چیزیں، جن کو طوفان بلا مانا جاسکتا ہو۔ یہی احوال دوسرے تین لفظوں کا ہے۔ کنایے کی مدد سے یہ ایک شعر سیکڑوں واقعات کی ترجمانی کر سکتا ہے۔

۱۹۴۷ء کا واقعہ یاد آیا، جب غالبؔ کے الفاظ میں موج خوں سر سے گزر گئی تھی۔ ہندستان کے وزیر اعظم پنڈت جواہر لال نہرو نے نئے سال کے سلسلے میں ۳۱/ دسمبر کو تقریر کی تھی۔ پنڈت جی نے یہ بھی کہا تھا کہ میں توقع کرتا ہوں کہ آنے والا سال امن اور مسرّت کا پیغام لے کر آئے گا۔ اگلے دن لکھنؤ کے روزنامے تنویر میں اس تقریر سے متعلق اڈیٹوریل تھا، جس کا سرنامہ غالبؔ کے اس شعر کو بنایا گیا تھا:

دیکھیے، پاتے ہیں عُشّاق بُتوں سے کیا فیض
اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

ایسا معلوم ہوا جیسے مرزا صاحب نے یہ شعر اسی موقعے کے لیے کہا تھا! یہ خوبی کنایے کی پیدا کی ہوئی ہے۔ بُت، عُشّاق، برہمن، یہ تینوں لفظ بہ طور کنایہ آئے ہیں۔ ذرا اس شعر کو دیکھیے:

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے
جن پہ تکیہ تھا، وہی پتّے ہوا دینے لگے (ثاقب لکھنوی)

کیسا وسیع المفہوم شعر ہے: نہ معلوم کتنی بار لوگوں نے اسے پڑھا ہوگا اور ہر پڑھنے والا، خواہ وہ اپنے دوستوں کی سازش کا شکار ہوا ہو، یا ایسے ہی کسی دوسرے حادثے سے دوچار ہوا ہو، اُس کو یہ شعر اپنی حالت کا ترجمان معلوم ہوا ہوگا۔ بات وہی ہے کہ شعر میں باغباں، آگ، آشیانہ، جن پہ تکیہ تھا وہی پتّے، ان سب اجزائے کنایے کے واسطے سے وسیع الذیل مفاہیم کی ترجمانی کی صلاحیت اِس شعر میں تہ نشیں کردی ہے۔ یا مثلاً اِس شعر کو دیکھیے:

جلے پتّوں پہ آتی ہیں نظر مبہم سی تحریریں
یہ وہ تاریخ ہے۔ بجلی گری تھی جب گلستاں پر

تشریح کی ضرورت نہیں، شعر سنتے ہی بہت سی عام مصیبتوں، خاص کر فسادات سے متاثر ذہنوں پر ایسے بہت سے واقعات کی پرچھائیاں کانپنے لگی ہوں گی جن کی ترجمانی کا حق یہ شعر ادا کرسکتا ہے۔ جلے پتّوں، مبہم سی تحریریں، بجلی، گلستاں، ان سب میں کنایے کی معنی آفرینی پنہاں ہے۔

مرزا غالبؔ کے ایک شعر کے سلسلے میں روزنامہ تنویر (لکھنؤ) کا حوالہ اوپر آچکا ہے۔ اُردو کے اہم اخباروں کا یہ بھی انداز رہا ہے کہ اڈیٹوریل کے شروع میں کوئی ایسا شعر لکھا جائے جو اُس تحریر سے مناسبت رکھتا ہو۔ جو لوگ اس پر نظر رکھتے ہیں، اُن کو خوب معلوم ہوگا کہ اکثر اوقات سرنامے کا شعر، مکمل تحریر کے مفہوم کی ایسی ترجمانی کرتا ہے جیسے وہ تحریر اسی شعر کی شرح ہو۔ میں ایسی ایک ہی مثال پر اکتفا کروں گا۔ اب سے کچھ پہلے چین نے ایٹمی تجربہ کیا تھا تو اُس پر بہت لے دے کی گئی تھی۔ یہ کہا گیا تھا کہ ماحولیات اور انسانی نسل پر اس کے بہت بُرے اثرات پڑیں گے۔ ۲۰/اگست ۱۹۹۵ء کے قومی آواز (دہلی) میں اس پر ادارتی نوٹ لکھا گیا تھا اور سرنامہ مرزا غالبؔ کے اس شعر کو بنایا گیا تھا:

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم، تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

یہ واقعہ ہے کہ ادارتی نوٹ میں جو کچھ لکھا گیا تھا، اُس میں اس قدر جامعیت اور اثر انگیزی نہیں تھی، جتنی اس شعر میں ہے کہ ابھی کیا ہے، ابھی تو صرف تلخیِ کام و دہن کی بات ہے کہ لوگ بُرا کہہ رہے ہیں۔ جب انسانی نسل اور ماحولیات پر اس کے اثرات پڑیں گے اور رگ و پے میں یہ زہرِ غم سرایت کرے گا، تب معلوم ہوگا کہ یہ تجربے کس قدر ہلاکت آفریں اور تباہی بُنیاد تھے۔ کہاں بیسویں صدی کے اواخر کا ایٹمی تجربہ اور کہاں اُنیسویں صدی کے شاعر کا شعر، مگر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اس شعر میں اسی ایٹمی تجربے پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ یہ وہی کنایے کی وسعت آفرینی ہے۔ اس سلسلے میں ہم کو یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ شاعر جتنا بڑا ہوگا، کنایے کا [اور استعارے کا بھی] عمل اُس کے یہاں اُتنا ہی وسیع الذیل ہوگا۔ غالب ہوں یا حافظ، اپنے اپنے دائرے کے لحاظ سے دونوں بڑے شاعر تھے۔

اس کے ساتھ ساتھ حافظ کی غزل میں ایک اور خصوصیت ہے جو اُس انداز سے اور اُس پیمانے پر دوسروں کے یہاں نہیں ملتی۔ وہ ہے اُن کا ایسا پیرایۂ بیان جس میں تصوّف کے لحاظ سے حقیقت اور مجاز، دونوں پہلو برابر سے توجہ طلب نظر آتے ہیں۔ حافظ صوفی تھے یا نہیں، اُن کی شراب شرابِ معرفت تھی یا شراب انگور، اس میں تو اختلاف ہے اور یوں اختلاف ہے کہ خوش عقیدگی نے مجاز کی واقعیت پر متصوّفانہ انداز کی مفروضہ حقیقت پسندی کو ترجیح دینا ضروری سمجھا ہے، مگر اس پر سب کا اتفاق ہے کہ حافظ درجۂ اوّل کے غزل گو تھے اور اپنے انداز کے منفرد شاعر تھے۔ وہ انداز خاص کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہ ہو سکا۔ اس سے بھی اتفاق کیا گیا ہے کہ فارسی غزل کے بڑے حصّے پر متصوّفانہ انداز کے گہرے اثرات چھائے رہے ہیں اور حافظ کے کلام میں اُن کی نمود درجۂ کمال پر نظر آتی ہے۔ اس کے نتیجے میں اس سطح پر بھی اُن کے اشعار میں بڑی پہلوداری پیدا ہو گئی ہے۔

اس طرح دو طاقتور اجزا ہوئے: ایک کنایہ [اور کسی حد تک استعارہ] اور دوسرا یہ متصوّفانہ پہلودار انداز بیان۔ ان دونوں کے واسطے سے حافظؔ کی غزل میں ایسی معنویت سماگئی ہے کہ ایک شعر، بہت سے واقعات کا ترجمان بن سکتا ہے اور مختلفُ العقیدہ اور مختلفُ الخیال لوگ ایسے اشعار کے آئینوں میں اپنے اپنے خیالات، خواہشات اور سوالات کے عکس دیکھ سکتے ہیں۔ دیوانِ حافظؔ کے اوّلین مقدّمہ نگار کے الفاظ میں:

"در ہر واقعہ سخنے مناسب حال گفتہ وبرای ہر معنیٔ لطیف غریبۂ انگیختہ ومعانی بسیار بلفظِ اندک خرج کردہ...... سماع صوفیاں بے غزل شور انگیز اوگرم نشدے و مجلسِ مے پرستاں بے نقلِ سخن ذوق آمیز اورونق نیافتے"۔

[دیوانِ حافظؔ مرتبہ قزوینی وقاسم غنی]۔

اس سلسلے میں یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ آخر خواجہ حافظؔ ہی کے دیوان سے فال کیوں نکالی جاتی ہے۔ ایران میں تو بڑے بڑے صوفی شاعر گزرے ہیں، جیسے: رومیؔ، سنائیؔ، عطارؔ (وغیرہ)۔ اس ضمن میں کئی باتیں ہمارے سامنے رہنا چاہیے۔ ایک تو یہ کہ حافظ کے کلام سے ہر طرح کی فالیں نکالی جاتی ہیں، اُن میں عاشقانہ اور رندانہ فالیں بھی شامل ہیں۔ مثلاً یہ کہ محبوب کا وصال میسّر ہوگا کہ نہیں (وغیرہ)۔ رومیؔ، سنائیؔ، عطارؔ جیسے اعلا مرتبے والے صوفی شعرا کے دواوین سے ایسی فالیں نکالنے کا ارادہ کرنا بھی ترک ادب سمجھا جاسکتا تھا، یوں کہ یہ لوگ از سرتاپا صوفی اور خدا رسیدہ بزرگ ہیں۔ یہ عالمِ طریقت کے سیاح ہیں۔ حافظؔ کے سلسلے میں البتہ ایسی کوئی بات سوچی ہی نہیں جاسکتی تھی۔ وہ تو سب کے خواجہ ہیں، عاشقانِ دل باختہ اور رندانِ قدح خوار کے خاص طور پر۔ اُنھوں نے خود ہی کہا ہے:

بر سرِ تربت من چوں گذری، ہمّت خواہ
کہ زیارت گہِ رندانِ جہاں خواہد بود

دوسری بات یہ ہے کہ رومیؔ، عطارؔ، سنائیؔ، ان تینوں کی شہرت اور عظمت کی ترجمانی دراصل ان کی مثنویاں کرتی ہیں۔ مثنوی کے اشعار میں غزل کے اشعار جیسی پہلوداری نہیں ہوتی اور اُس میں کنایے کا عمل غزل کی طرح کارفرما نہیں ہوتا،

یوں کہ بُنیادی طور پر مثنوی بیانیہ صنفِ سخن ہے، اس لیے مثنوی کے متفرق اشعار غزل کے متفرق اشعار کی طرح مختلف مفاہیم کی تشکیل نہیں کر پاتے۔

اب رہیں ایسے شعرا کی غزلیں، تو جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ان شاعروں اور ان جیسے شاعروں کے ساتھ ادب آداب اور بزرگی و عظمت کی ایسی صفات وابستہ رہی ہیں کہ ان کے کلام سے عمومی طور پر ہر طرح کی فالیں نکالنے کی جرات نہیں کی جا سکتی تھی۔ یوں تو قرآنِ پاک سے بھی فال نکالی جاتی ہے، لیکن "رندانِ جہاں" میں سے شاید ہی کوئی شخص رندانہ مطلب کی فال کے لیے اُس کی طرف رجوع کرنے کی جرات کرے۔ یہ شرف تو حافظؔ ہی کو حاصل ہے کہ وہ اللہ کے نیک بندوں اور خالص دُنیاداروں، بادشاہوں اور فقیروں، سب کے لیے ایک جیسی حیثیت رکھتے ہیں۔ شخصی سطح پر قُربت اور ذہنی سطح پر یگانگت کا جیسا احساس حافظؔ کے کلام سے وابستہ ہے، قربت و یگانگت کا ویسا احساس کسی دوسرے ایرانی شاعر کے کلام سے پیدا نہیں ہو سکا۔ یہ وہی بات ہے جس کو حافظؔ نے اِس طرح کہا ہے: "قبولِ خاطر ولطف سخن خدا داد است"۔

غیبی اشاروں کی مدد سے معلومات حاصل کرنا کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے میں اور ہر جگہ رائج رہا ہے۔ قرآن سے فال نکالنا اور استخارہ دیکھنا اسی جذبۂ بے اختیار شوق کی تسکین کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ کسی شخص نے کسی خیال کے تحت دیوانِ حافظؔ کھولا ہو اور اُسکے سامنے ایسی غزل یا ایسا شعر آگیا ہو جو اُس کے خیال کے مطابق اُس کی کسی مشکل سے متعلق اشارہ نما ہو اور حُسنِ اتفاق سے وہ کام حسبِ مراد بن گیا ہو۔ اس طرح کسی ایک واقعے نے یا ایسے بعض اتفاقات نے ایک روایت کی تشکیل میں مدد کی ہو۔ عقیدت کی خوشبو جنگل کی آگ کی طرح پھیلتی ہے، یوں خواجہ حافظؔ کا اور دیوانِ حافظؔ کا پردہ کشائے اسرارِ غیب ہونا گویا مسلّم ہو گیا۔

فال نکالنے کے ایک طریقے کے مطابق دیوانِ حافظؔ کھولنے سے پہلے یہ

کہنا چاہیے: "اے خواجہ حافظ شیرازی، تو کاشف ہر رازی، من طالب یک فالم، بر من نظر اندازی" [حافظ نامہ]۔ اس میں یہ جو ٹکڑا ہے: "تو کاشف ہر رازی" یہ اُس عام خیال کی ترجمانی کر رہا ہے کہ خواجہ حافظؔ لسان الغیب ہیں، اُن کا کلام کاشفِ اسرار یعنی چھپی ہوئی باتوں کو ظاہر کرنے والا ہے۔ جب عقیدت کسی معاملے میں اپنی جگہ بنا لیتی ہے، تو پھر منطق کے لیے اور حقیقی اسباب کی جستجو کے لیے کوئی گنجایش باقی نہیں رہتی۔ یہی نہیں، یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ ایسے معاملات میں جو شخص اسباب اور وجوہ کی تلاش پر زور دیتا ہے، وہ یا تو بد عقیدہ ہے یا خواجہ صاحب کے مرتبے سے ناواقف ہے، اور اس کے بعد کچھ کہنے سُننے کی گنجایش رہتی ہی نہیں۔ اِس طرح کی عقیدت کسی دوسرے فارسی شاعر سے پیدا نہیں ہو سکی، اس لیے ظاہر ہے کہ کسی دوسرے کے دیوان سے فال نکالنے کی روایت بھی فروغ نہیں پا سکتی تھی۔ آخر میں یہ بات بھی کہ کسی دوسرے شاعر کی غزل میں مجاز اور حقیقت کی ایسی شوخ رنگی نہیں جو حافظؔ کی غزل کا خاصہ ہے۔ دوسروں کے یہاں یا تو مجاز نمایاں ہے یا حقیقت کا رنگ بہت گہرا ہے۔ یہ بات نہیں کہ شعر پڑھتے ہی رند اور صوفی، خاص کر دُنیازدہ صوفی [اور ہمارے زمانے میں تو صرف یہی قوم باقی رہ گئی ہے] دونوں کو بے ساختہ یہ محسوس ہو کہ یہ تو ہمارے دل کی آواز ہے۔

ادب کے طالب علموں کا معاملہ عقیدت مندوں کے طرزِ عمل سے مختلف ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ تحقیق اور تنقید سے تعلقِ خاطر رکھنے والوں کے لیے لازم ہے کہ وہ ادبی معاملات کو ادب کی عینک سے دیکھیں۔ فارسی غزل میں، اور اُس کے اثر سے اُردو غزل میں جو تہ داری اور پہلو داری ہے، اُس کا تجزیہ ادبی طریقِ کار کے تحت کریں۔ علمِ بیان کے قاعدوں [تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل] نے ادائے مفہوم کے جن پیرایوں کی نقش گری کی ہے، اُن کا جائزہ اُنھی قواعد کی روشنی میں لیا جانا چاہیے۔ خوش ذوقی ادب کے طالبِ علم کے لیے لازم ہے، مگر خوش گمانی اور خوش فہمی سے اُس کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہونا چاہیے۔ روایت کا منکر ہونا اور اُس سے بے تعلقی

کے اظہار کو لازم سمجھنا یقیناً غلط ہے اور ناقابلِ قبول، لیکن روایت کے تجزیے کا قائل ہونا اور اُس پر قادر ہونا لازم ہے۔ تجزیے کی صلاحیت سے محروم شخص ادب فہمی اور روایت دوستی، دونوں کا حق ادا نہیں کر سکتا۔

الحاقی کلام کا مسئلہ

اب اِس بحث کے ایک اور اہم پہلو کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔

ایران کے سب سے بڑے محقق اور دیوانِ حافظ کے ایک مرتب قزوینی کے قول کے مطابق دیوانِ حافظ کے مختلف نسخوں میں کم و بیش کی نسبت کے ساتھ الحاقی کلام پایا جاتا ہے۔ اُن کے قول کے مطابق بعض نسخوں میں سو (۱۰۰) یا سو (۱۰۰) سے کچھ کم غزلیں، اور بعض میں تین سو (۳۰۰) تک الحاقی غزلیں ہیں۔ اب یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فال میں اگر کوئی ایسا شعر نکلے جو الحاقی کلام سے تعلق رکھتا ہو، یعنی اُسے حافظ سے منسوب کر دیا گیا ہے، مگر وہ حافظ کا ہے نہیں، تب کیا کہا جائے گا؟ میں اِس کی وضاحت ایک مثال سے کرنا چاہوں گا۔ دیوانِ حافظ سے نکالی گئی ایک نہایت مشہور فال کی اِس طرح نشاں دہی کی گئی ہے:

> "شاہانِ اودھ میں کسی کے زمانے کا یہ واقعہ مشہور ہے کہ محل میں بادشاہ کی بیش قیمت انگوٹھی یا کوئی جواہر گم ہو گیا۔ رات کے وقت اُسے چراغ کی روشنی میں تلاش کیا جا رہا تھا کہ دیوانِ حافظ میں فال دیکھی گئی تو سرِ صفحہ یہ بیت بر آمد ہوئی:
>
> زفروغِ چہرہ زلفش رہ دیں زند ہمہ شب
>
> چہ دلاور است دزدیکہ بکف چراغ دارد ((۱))
>
> چنانچہ جس کنیز کے ہاتھ میں شمع تھی، اُس کے پاس سے گم شدہ جواہر

((۱)) یہ مصرع بہ طورِ ضرب المثل مشہور رہا ہے۔ علی اکبر دہخدا نے اپنی قابلِ قدر کتاب امثال و حِکَم میں اِس مصرعے کو درج کیا ہے، مگر شاعر کا نام نہیں لکھا [یعنی یہ معلوم نہیں کہ یہ کس کا مصرع ہے]۔

بر آمد ہوا" [مجلہ آج کل (دہلی) شمارہ اپریل ۱۹۴۷ء]۔

دیوانِ حافظ کے جو معتبر نسخے ہیں، مثلاً: نسخہ قزوینی و قاسم غنی، نسخہ نذیر احمد و جلالی نائنی (وغیرہ) اُن میں اس زمین میں حافظ کی غزل تو ہے، ایک شعر میں "چراغ" کا قافیہ بھی آتا ہے، مگر اس غزل میں یہ شعر موجود نہیں۔ دیوانِ حافظ کے خطی نسخے مخزونہ خدا بخش لائبریری (پٹنہ) میں بھی یہ شعر موجود نہیں۔ [اس خطی نسخے کا ذکر ابتدائے مضمون میں آچکا ہے]۔ "چراغ" کا قافیہ اس غزل کے جس شعر میں آیا ہے، وہ یہ ہے:

شب ظلمت و بیاباں بکجا تواں رسیدن
مگر آنکہ شمع رویت بر ہم چراغ دارد ((۱))

اس صورت میں اس نہایت مشہور فال کے متعلق کیا کہا جائے گا؟ بالفرض حافظ کا کلام اسرارِ غیبی کا پردہ کُشا ہو اور وہ لسانُ الغیب ہوں، مگر اس شعر میں تو کسی طرح کی پردہ کُشائی کی برکت پنہاں نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں یہ کس کا شعر ہے۔

اس کا واضح طور پر مطلب یہ ہے کہ غزل کے اچھے اشعار میں استعارے اور کنایے کی پیدا کی ہوئی صفت معنی آفرینی کارفرما ہوتی ہے، وہ شعر کسی کے ہوں۔ معروف شاعر کے ہوں یا غیر معروف شاعر کے۔ شاعر مسلمان ہو یا غیر مسلم۔ باقی سارا کھیل عقیدت کا ہوتا ہے، وہ جس شعر سے جو معنی چاہے نکال لے اور فال دیکھنے والے کا معہود ذہنی اُسے اپنے حسبِ حال قرار دے لے۔ اس میں کوئی غیبی عمل کارفرما نہیں ہوتا۔

فال سے متعلق معتبر اور غیر معتبر روایتیں

دیوانِ حافظ سے فال نکالنے کی جو روایتیں مشہور ہیں، اُن میں سے کچھ روایتیں تو

((۱)) دیوانِ حافظ مرتبہ قزوینی و قاسم غنی، ص ۹۷۔ نسخہ نذیر احمد و جلالی نائنی میں یہ اس طرح ہے: شبِ تیرہ چوں سر آرم رہِ پیچ پیچِ زلفت — مگر آنکہ عکسِ رویت بر ہم چراغ دارد (ص ۱۲۷)

وہ ہیں جن کے صحیح ہونے پر شک نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ اُن سے متعلق ایسے تحریری ثبوت موجود ہیں جو تحقیق کے نقطۂ نظر سے قابل قبول ہیں۔ اگر کچھ روایتیں ایسی بھی ہوں جن کے متعلق اعتماد کے ساتھ یہ نہ کہا جاسکے، تو اس پر تعجب نہیں ہونا چاہیے۔ روایتیں گڑھنے اور قصّے بنانے کا ہُنر بہت عام رہا ہے، خاص کر اُن معاملات میں جن کا تعلق خوش عقیدگی اور خوش گمانی سے ہو۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جس فال کی جو سماعی روایت ہے، اصلاً بھی وہ اُسی طرح ہو۔ میں ایک مثال سے اس کی وضاحت کرنا چاہوں گا:

سیّد عبد الرّحیم خلخالی نے حافظ نامہ میں ایک فال کا حال اس طرح لکھا ہے: میں نے سنا ہے کہ ایک "جوان صبیح المنظر" نے خواجہ صاحب کی قبر پر حاضر ہوکر اپنی کسی مشکل میں استمداد کی درخواست کی اور دیوان سے فال نکالی۔ یہ شعر نکلا:

سرمست در قبای زر افشاں چو بگذری
یک بوسہ نذر حافظِ پشمینہ پوش کن

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس کا وہ کام بن گیا۔ دوسری بار کسی دوسری مراد کے سلسلے میں پھر آیا اور فال نکالی۔ یہ شعر نکلا:

گفتہ بودی کہ شوم مست و دو بوست بدہم
وعدہ از حد بشد و ما نہ دو دیدیم و نہ یک

اب اس فال کی ایک دوسری روایت دیکھیے۔ قاضی سجّاد حسین (مرحوم) نے جو مترجَم دیوان حافظ شائع کیا تھا، [سب رنگ کتاب گھر، دہلی] اُس کے مقدّمہ نگار نے اِسی واقعے کو ان الفاظ میں لکھا ہے:

"فتح علی سلطان ایک نہایت حسین نوجوان تھا۔ خواجہ حافظ کے مزار کے پاس پہنچا اور فال نکالی تو یہ شعر نکلا: سرمست با قبای زر افشاں........ فتح علی نے کہا کہ ایک بار نہیں، بلکہ دو بار بوسہ دوں گا، لیکن بوسہ نہ دیا اور واپس ہوگیا۔ اگلے ہفتے پھر مزار پر پہنچا اور فال نکالی تو یہ شعر بر آمد ہوا: گفتہ

بودی کہ شوم مست۔۔۔۔۔۔۔فتح علی نے پھر کہا کہ میں دو بوسے نہیں، بلکہ تین بوسے دوں گا اور پھر بغیر بوسے دیے چلا گیا۔ تیسری بار جب خواجہ صاحب کے مزار پر پہنچا اور فال نکالی تو یہ شعر برآمد ہوا۔

سہ بوسہ کز دولبت کردہٗ حوالتِ من

اگر ادا نہ کنی، وام دار من باشی

فتح علی اپنی جگہ سے اُٹھا اور پے در پے مزار کو بوسے دیے" [ص ۲۲]

اس روایت میں یہ قصّہ اچھی خاصی کہانی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ کیسی رنگین کہانی ہے! اس واقعے کے دونوں راویوں نے اپنے اپنے ماخذ کا حوالہ دیا نہیں۔ ماخذ کے حوالے کے بغیر روایت میں اضافوں کی آسانی حاصل ہو جایا کرتی ہے۔ میرے ذہن میں تو یہ خیال آتا ہے کہ تیسری بار بوسہ دینے کی جو بات شاملِ فال ہوئی ہے، خواجہ صاحب کے اس شعر کو سامنے رکھ کر اُس کا اضافہ کیا گیا ہے۔ سہ بوسہ کز دولبت۔۔۔۔۔۔ کسی شعر کو دیکھ کر نثر میں ایک مضمون پیدا کرنا یا کسی روایت میں ایک نئے پیوند کا اضافہ کرنا، یہ بہت عام باتیں رہی ہیں۔

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ یہ معلوم ہونا ازبس ضروری ہے کہ کسی فال کے سلسلے میں جو تفصیلات بیان کی گئی ہیں، وہ معلوم کس طرح ہوئیں؟ جیسے اسی فال میں فتح علی سے منسوب جو الفاظ نقل کیے گئے ہیں، اُن کا راوی کون ہے؟ شنیدہ ام، گفتہ اند، روایت ہے، لوگ کہتے ہیں، سنا گیا ہے، مشہور ہے، ایسے کلمات پر جن روایتوں کی بنیاد ہو، اُن کی تصدیق ضروری ہے۔ ہمارے اکثر لکھنے والے حوالہ دینا ضروری نہیں سمجھتے، یا اس کی ضرورت نہیں سمجھتے کہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے، یہ بھی دیکھ لیں کہ وہ قابلِ قبول بھی ہے۔ اس لیے ایسی روایتوں کو آنکھ بند کر کے مان لینا ادب کے طالب علموں کے لیے جائز نہیں ہوگا۔

اچھا یہ ہوگا کہ ادب کا کوئی ذہین طالبِ علم، جو عقیدت کا مارا ہوا اور زود یقینی کا ستایا ہوا نہ ہو، وہ دیوانِ حافظ سے منسوب فالوں کا (جن کا احوال معلوم ہے) مفصّل گوشوارہ بنائے اور ہر روایت کا اِس لحاظ سے بھی جائزہ لے کہ وہ تحقیق کے

نقطۂ نظر سے قابلِ قبول ہے یا نہیں، اور یہ بھی کہ اختلافِ روایت کی صورت میں مرجح صورت کون سی ہے اور کس بنیاد پر۔

فال نکالنے کا طریقہ اس سلسلے میں مختلف بیانات ملتے ہیں۔ خلخالی کا قول اوپر نقل کیا گیا ہے۔ اُن کی مکمل عبارت یہ ہے:

"ہر کس ہر وقت و ہر موقع کتابِ حافظؒ بدست بیاورد، ابتداءً بدونِ فوت وقت صلوات و سلامی بروحِ خواجہ فرستادہ، "اے خواجہ حافظؒ شیرازی، تو کاشف ہر رازی، من طالب یک فالم، بر من نظر اندازی" گفتہ بانہایت ادب و احترام کتاب را باز کردہ شروع بخواندن کردہ و گفتہ خواجہ را بانیتِ خود تطبیق، و بآں عمل میکند" (حافظ نامہ)۔

اس عبارت میں "شروع بخواندن کردہ" سے واضح طور پر یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کہاں سے پڑھے۔ بہ ظاہر یہ مطلب نکلتا ہے کہ جو صفحہ سامنے آئے، اُس کو پڑھنا شروع کرے۔ جب کوئی ایسا شعر سامنے آجائے جو اُس کے مقصود سے کچھ مطابقت رکھتا ہو، تو سمجھ لے کہ یہی شعر فال کے طور پر نکلا ہے۔

مغل بادشاہ جہانگیر کی ایک تحریر سے [جو خطی نسخہ دیوانِ حافظؒ مخزونہ خدا بخش لائبریری پٹنہ کے ص ۱۳۶ پر ہے] معلوم ہوتا ہے کہ داہنی طرف کے صفحے کی غزل کے مطلع سے فال نکالی گئی ہے۔ اشعار کے شمار کے لحاظ سے یہ اس صفحے کا تیسرا شعر ہے۔ اسی صفحے کے حاشیے پر ایک اور اندراج ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ اسی صفحے کے دوسرے شعر سے فال نکالی گئی ہے، جو اُس غزل کا آخری شعر ہے۔
اسی نسخے کے ص ۱۴۷ کے حاشیے پر جو اندراج ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ بائیں طرف کے صفحے کے آخر سے جس غزل کا آغاز ہوتا ہے، اُس کے مطلعے سے فال نکالی گئی ہے۔ شمار کے لحاظ سے یہ اس صفحے کا بارھواں شعر ہے۔ اسی نسخے کے ص ۲۲۳ کے حاشیے کے اندراج سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صفحے کے گیارھویں شعر سے فال نکالی گئی ہے اور ص ۲۳۱ کے اندراج سے معلوم ہوتا ہے کہ اِس صفحے پر موجود مکمل

غزل سے فال لی گئی ہے، جس کا آغاز ص ۲۳۰ کی آخری سطر سے ہوتا ہے۔ خلخالی نے حافظ نامہ میں ایک فال کے تحت لکھا ہے کہ "در ابتدای صفحہ این شعر بر آمد"۔ یعنی فال کے لیے شروعِ صفحہ کے شعر سے کام لیا گیا اور ص ۴۳ پر لکھا ہے کہ پوری غزل سے فال نکالی گئی۔

میرے ایک دوست نے مجھ سے بیان کیا کہ میں خواجہ حافظؔ کی روح پر فاتحہ پڑھ کر، آنکھیں بند کر کے دیوان کھولتا ہوں۔ جہاں سے کُھل جاتا ہے، اُس کے پہلے صفحے کے ساتویں شعر کو دیکھتا ہوں۔ مفید مطلب نہیں ہوتا تو دوبارہ دیوان کھولتا ہوں۔ میرے ایک دوسرے کرم فرما نے بتایا کہ وہ داہنی طرف کے صفحے کے پہلے شعر سے فال نکالتے ہیں۔ دیوانِ حافظ مترجم (ترجمہ قاضی سجاد حسین) کے آغاز میں مولوی محمد میاں قمرؔ دہلوی نے "کلامِ حافظؔ اور فال" کے عنوان سے ایک مضمون شامل کیا ہے، اُس میں اُنھوں نے فال نکالنے کے کئی طریقے لکھے ہیں۔ ایک تو یہ کہ "بعض صاحبان بسم اللہ پڑھ کر دیوانِ حافظؔ کھولتے ہیں اور پھر کسی شعر پر انگلی رکھ کر، اُس شعر کے مطلب سے فال نکالتے ہیں۔ بعض صاحبان دیوانِ حافظؔ کھول کر دائیں صفحے کے ساتویں شعر سے فال لیتے ہیں۔ بعض صاحبان نے فال نکالنے کی حسبِ ذیل جدولیں تجویز کی ہیں"۔ اس کے بعد وہ جدولیں درج کی ہیں اور طریقہ لکھا ہے۔ یہ بیان اس قدر پیچیدہ اور طویل ہے کہ چھ صفحے میں آیا ہے اور اس طریقے کے مطابق فال نکالنا، ریاضی کے کسی پیچیدہ سوال کو حل کرنے کے برابر ہے۔

ابھی میں نے اس تمنا کا اظہار کیا ہے کہ کوئی مستعد طالبِ علم دیوانِ حافظؔ سے منسوب فالوں کا گوشوارہ تیار کر کے، اُن کا تجزیہ کرے تو اُس سے صحیح صورتِ حال سامنے آسکے گی۔ اسی کام کے دوسرے جز کے طور پر یہ بھی کیا جائے کہ دیوانِ حافظؔ سے فال نکالنے کے جن طریقوں کا تحریری بیان اور زبانی روایت کی صورت میں احوال ملتا ہے، اُن کو بھی ایک جا کر دیا جائے۔ اس طرح یہ پہلو بھی وضاحت کے ساتھ سامنے آسکے گا۔

حافظ نے کہا ہے:

از غمِ ہجر مکن نالہ و فریاد، کہ دوش زدہ ام فالے و فریاد رسے می آید

کسی فریاد رس کا انتظار، کسی مسیحا نفس کی تمنا اور کسی اشارۂ غیبی کی جستجو انسانوں کو ہمیشہ رہے گی۔ کسی نہ کسی انداز کی حسرت تعمیر سے کوئی دل کبھی خالی نہ رہ سکے گا۔ آشوبِ زندگی کو گوارا بنانے کے لیے، حوصلے کو زندہ رکھنے کے لیے اور ناامیدی کے اندھیرے کو دور کرتے رہنے کے لیے ایسے مفروضہ سہاروں کی اور ایسی خیالی روشنیوں کی تلاش اور ضرورت شاید ہمیشہ رہے گی۔ اسی لیے ستاروں کی چال سے مستقبل کی رفتار کا اندازہ بھی کیا جاتا رہے گا، سروشِ غیب کی آواز پر کان بھی لگے رہیں گے، لوگ استخارہ بھی دیکھتے رہیں گے اور فال بھی نکالتے رہیں گے۔ بہ قولِ شاعر:

اگر نہ ہو یہ فریبِ پیہم، تو دم نکل جائے آدمی کا

[جمیل مظہری]

تدوین میں منشاے مصنّف کا تعیّن

[یہ تحریر تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے میں اصلاً اس پر گفتگو کی گئی ہے کہ تحقیق اور تدوین کے نقطۂ نظر سے متن کس کی ملکیت ہوتا ہے، مصنّف کی یا قاری کی۔ نیز یہ بات کہ ابتدائی سطح پر متن کے کسی بنیادی مفہوم کا تعیّن کیوں ضروری ہے اور یہ کہ اِس سے کثرتِ تعبیر کے عمل کی نفی نہیں ہوتی۔ دوسرے حصّے میں الفاظ کے تعیّن اور ترتیب پر بحث کی گئی ہے۔ منشاے مصنّف کی بازیافت، جو تدوین کا مقصود ہے، اُس کے لحاظ سے کن لفظوں کو نہیں بدلا جاسکتا اور کن صورتوں میں املاے الفاظ کو بدلنا ضروری ہے۔ تیسرے حصّے میں اُن اضافوں کی تفصیل لکھی جائے گی جو خارجِ متن ہوتے ہیں، لیکن متن کی تفہیم کے لحاظ سے اُن کا شمول ضروری ہوتا ہے]۔

تدوین کا مقصود ہے: کسی متن کو اُس طرح پیش کرنے کی کوشش کرنا، جس طرح مصنّف نے اُسے آخری بار لکھا تھا۔ اسے "متن کی حقیقی شکل کی بازیافت" کا عمل بھی کہا جاسکتا ہے اور اسے "منشاے مصنّف" کی بازیافت بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات شروع ہی میں واضح ہوجانا چاہیے کہ تحقیق اور تدوین میں بُنیادی حیثیت "منشاے مصنّف" کی ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ تحقیق اور تدوین کے نقطۂ نظر سے متن ہمیشہ مصنّف کی ملکیت رہتا ہے۔ [تنقید اِس سلسلے میں کیا کہتی ہے، یہاں اُس سے بحث نہیں]۔

متن کی بازیافت کا عمل کس طرح بروے کار آتا ہے، اس سلسلے کی ضروری تفصیلات بیان کرنے سے پہلے ایک اہم سوال پر غور کرنا ضروری ہے۔ سوال یہ ہے کہ تحقیق اور تدوین میں "منشاے مصنّف" سے مراد کیا ہوتی ہے، صرف اُن الفاظ کا تعیّن جن سے عبارت یعنی متن کی تشکیل ہوئی ہے، یا اُن مفاہیم کا تعیّن بھی اِس میں شامل ہے جن کو مصنّف نے اُن الفاظ کے واسطے سے پیش کرنا چاہا تھا۔

دوسرے لفظوں میں اسی بات کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ کیا تدوین کا تعلق صرف متن میں شامل الفاظ کے املا اور اُن کی ترتیب سے ہوتا ہے، لفظوں کے معانی اور عبارت کے مفہوم سے اُس کا کچھ تعلق نہیں ہوتا؟ ـــــــ یہاں یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ کسی شخص کو کسی عبارت کے معنی نہ معلوم ہوں، یعنی یہ نہ معلوم ہو کہ مصنف نے کیا کہا ہے، تو کیا وہ شخص اُس متن کو صحیح طور پر مُرتّب کرسکتا ہے؟

اس کا جواب یہی دیا جائے گا کہ ایسا شخص کسی بھی متن کو مُرتّب نہیں کرسکتا۔ الفاظ کی صورت نگاری اُن کے معانی پر مبنی ہوتی ہے، جب معنی ہی نہیں معلوم تو عبارت کی قرائت کس طرح متعیّن کی جاسکتی ہے۔ اِس کا واضح طور پر مطلب یہ ہوا کہ مُرتّب کو کسی عبارت کے اُس بنیادی مفہوم کا علم ضرور ہونا چاہیے جس کو مصنّف سے منسوب کیا جاسکے اور جس کی بنا پر اُس عبارت کو مُرتّب کیا جاسکتا ہے۔ ابتدائی درجے میں کسی بنیادی مفہوم کے تعیّن کے بغیر، متن کا تعیّن کیا ہی نہیں جاسکتا۔ [یہ واضح کر دیا جائے کہ ابتدائی سطح پر کسی مفہوم کے تعیّن سے کثرتِ تعبیر کی نفی نہیں ہوتی۔ ہمارے پرانے شرح نگار اور علمائے بلاغت اس بات کو مانتے آئے ہیں]۔ اس کے لیے مُرتّب کو مصنّف کے اندازِ فکر، طرزِ بیان اور اُس کے اہم مختارات سے پوری طرح یا ممکن حد تک واقف ہونا چاہیے اور بہت سی صورتوں میں مصنّف کے حالاتِ زندگی سے بھی اور کلام کے زمانۂ تصنیف سے بھی واقف ہونا چاہیے۔ اس واقفیت کے بغیر اکثر صورتوں میں ابتدائی درجے میں بنیادی مفہوم کا تعیّن صحیح طور پر نہیں کیا جاسکے گا۔ مُرتّب متن تو خیر بڑی چیز ہوتا ہے، متن کے نقل کرنے والے کو اگر اس کا شعور حاصل نہیں، تو وہ کسی متن کی نقل بھی صحیح طور پر تیار نہیں کرپائے گا۔ قدیم مخطوطات میں نقلِ متن کی عجیب عجیب کرشمہ کاریاں سامنے آتی ہیں، جو لوگ مخطوطات کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں، اُن کو خوب معلوم ہوگا کہ اُن کرشمہ کاریوں، یعنی غلط نویسیوں کی وجہ ناقلِ متن کی کم شعوری بھی ہوتی ہے۔

تصنیف مصنّف کے افکار، معتقدات اور اُس کے خاص انداز کا مجموعہ ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ خیالات کو الفاظ ہی کے واسطے سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ لفظ کثیر المعنی ہوسکتا ہے، اس لحاظ سے عبارت کثیر المفہوم بھی ہوسکتی ہے اور کثیر الجہت بھی۔ مُرتِب کا یہ کام نہیں کہ وہ اُن تمام مفاہیم کا یا جہتوں کا تعیّن کرے جن کو اُس متن سے وابستہ کیا جاسکتا ہے، مگر اُس کو الفاظ کے متعلقات کا اور بیان کی تہ نشین وسعتوں کا، یعنی وسیع امکانات کا عرفان ضرور ہونا چاہیے۔ اگر وہ امکانات کی وسعت سے کم آشنا ہے تو یہ اُس کے منصب کے منافی ہے۔ اسی طرح وہ اگر الفاظ اور مفاہیم کے اُن رشتوں اور اُن نسبتوں سے بے خبر ہے جن کی بنیاد پر صحیح طور سے معنوی انسلاکات کا تعیّن کیا جاسکتا ہے، تو وہ تشریح وتعبیر کے ہر منصب کے لیے نااہل قرار پائے گا، کیوں کہ وہ ایسے مفاہیم پیدا کرتا رہے گا جن کا اُس متن سے کوئی واسطہ نہیں ہوگا۔ متن کے مفاہیم غیر متعیّن ہوتے ہیں، لیکن جن الفاظ سے اُس متن کی تشکیل ہوئی ہے، اُن کے معانی متعیّن ہوتے ہیں۔ غیر متعیّن مفاہیم ہمیشہ متعیّن معانی والے الفاظ پر مبنی رہیں گے، اس لیے ایسی کوئی تشریح قابل قبول نہیں قرار پائے گی جو لفظ ومعنی کے اُس متعیّن اور بنیادی رشتے سے بالکل الگ ہو۔ شمس الرّحمان فاروقی نے تفہیمِ غالب میں ایک جگہ بجا طور پر لکھا ہے:

> "اچھے اچھے شعر فہموں کو بھی یہ مغالطہ ہوسکتا ہے کہ وہ شعر کے معنی بیان کررہے ہیں، حالاں کہ دراصل جو کچھ وہ بیان کررہے ہوتے ہیں، وہ اُن کے مفروضات ہوتے ہیں، اور شعر سے مفروضات کا کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ اِس کی قبیح صورت تو یہ ہے کہ شارح کے تعصّبات اور تصوّرات اُس پر اِس درجہ حاوی ہوں کہ وہ وہی معنی بیان کرے، جو اُس کو اچّھے لگتے ہوں اور وہ اس بات کی پروانہ کرے کہ الفاظ اُن معنی کا ساتھ دے رہے بھی ہیں کہ نہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ بعض اوقات الفاظ اور کبھی کبھی پورے مصرعے (بلکہ پورے شعر) کا جو تاثّر ہوتا ہے، وہ اصل معنی سے (تھوڑا یا بہت) مختلف ہوتا ہے۔ شارح اُس تاثّر کی روشنی میں مطلب بیان کردیتا ہے اور یہ غور نہیں کرتا کہ اُس کا تاثّر اور الفاظ کے معنی ہم آہنگ

نہیں ہیں" (ص ۲۴۵)۔

اسی کتاب میں ایک اور جگہ لکھا ہے: "یہ بات صحیح ہے کہ لفظ کے استعاراتی معنی ایسے ہو سکتے ہیں جن کی تائید لغت سے نہیں ہوتی، لیکن استعاراتی معنی کی اساس کسی اور طرح کی منطق پر ہوتی ہے۔ اگر وہ منطق بھی نظر نہ آئے، تو استعاراتی معنی قائم نہ ہوں گے۔ مثلاً معشوق کو "شمع" کہہ سکتے ہیں، "شمع رو" کہہ سکتے ہیں، لیکن "مرگھٹ کا چراغ" نہیں کہہ سکتے" (ص ۳۴۸)۔ یہ وہی بات ہے کہ مفہوم الفاظ کے بنیادی معانی کی نسبتوں سے الگ نہیں ہو سکتا۔ ہوگا، تو قابلِ قبول نہیں ہوگا۔ یہیں سے ایک بنیادی مفہوم کا تصوّر پیدا ہوتا ہے، جو الفاظ کی ظاہری دلالتوں پر مشتمل ہو۔ اُس کے بعد کی تعبیرات اور تشریحات کچھ بھی ہوں اور کیسی بھی ہوں، اُس بنیادی مفہوم سے [یعنی الفاظ کی حقیقی دلالتوں سے] بے تعلق نہیں ہو سکتیں۔ اِسی بنا پر ابتدائی سطح پر ایک بنیادی مفہوم کا تعیّن ضروری ہے، تاکہ وہ دوسری تعبیرات کی بنیاد بن سکے اور وہ تعبیرات الفاظ سے بے تعلق نہ ہو سکیں۔

اِس سلسلے میں عملی سطح پر مناسب طریقۂ کار معلوم کرنے کے لیے فارسی اور اُردو کی بعض اہم شرحیں ہماری مدد کر سکتی ہیں، جیسے سراج الدّین علی خاں آرزوؔ کی شرحِ گلستاں، جس کا نام خیاباں ہے۔ مولانا امام بخش صہبائی کی شرحِ سہ نثرِ ظہوری، یا جیسے مولانا نظمؔ طباطبائی کی شرحِ غالبؔ۔ اِن شرحوں میں جو طریقۂ تشریح اختیار کیا گیا ہے، اُس کی مدد سے مُرتّب اور شارح کے دائرۂ کار کا بہ آسانی تعیّن کیا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو سکتا ہے کہ کثرتِ تعبیر کی ہر صورت کا ابتدائی بنیادی مفہوم سے وابستہ رہنا کس قدر ضروری ہے اور کیوں ضروری ہے۔

فاضل شرح نگاروں کا عمومی طریقۂ کار یہ تھا کہ متن پر گفتگو کرنے سے پہلے، متعلقہ متن کے اہم الفاظ کی وضاحت کی جاتی تھی۔ اِس وضاحت میں حسبِ ضرورت تلفّظ، املا اور محلِّ استعمال کے لحاظ سے غلطی اور صحّت کی صراحت بھی شامل ہوتی تھی۔ لفظوں کے لغوی معنی لکھ کر، وہ معنی بھی لکھے جاتے تھے جو اُس مقام پر

مُراد لیے جاسکتے ہیں۔ ضروری مقامات پر اُن لفظی و معنوی صنعتوں اور رعایتوں کی طرف بھی اشارہ کر دیا جاتا تھا جو الفاظ کے واسطے سے شامل بیان ہو گئی ہیں۔ اُس کے بعد شعر یا عبارت کا مفہوم بھی بہ قدر ضرورت [کبھی اختصار کے ساتھ، کبھی مختصر وضاحت کے ساتھ اور کبھی تفصیل کے ساتھ] لکھا جاتا تھا۔ اِس سلسلے میں اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا جاتا تھا کہ مفہوم، الفاظ سے بے تعلق نہ ہونے پائے۔ یعنی ایسی خیال آرائی یا مضمون تراشی کا مجموعہ نہ بننے پائے کہ اُس کا رشتہ اُس متن میں شامل الفاظ سے منقطع ہوتا ہوا محسوس ہو، بے جا تاویلوں سے اور بے بنیاد قیاس آرائی سے کام لینا پڑے۔

شرح نویسی کے اس انداز سے بڑا فائدہ یہ ہوتا تھا کہ الفاظ اور معانی میں باہمی نسبت کی جو وسعت ہو سکتی ہے، اُس کا ہلکا سا خاکہ قاری کے سامنے آجاتا تھا۔ اُن لوگوں کا مطلب یہ نہیں ہوتا تھا کہ مفہوم قطعی طور پر اور آخری طور پر متعین کر دیا گیا۔ شرح کا مقصد یہ نہیں ہوتا تھا کہ مزید وضاحت کے امکانات کی نفی کر دی جائے۔ مقصد یہ ہوتا تھا کہ اہم لفظوں کے متعلقات کا گوشوارہ اس طرح مُرتّب کر دیا جائے کہ اُس مصنّف کے خاص اندازِ فکر اور طرز اظہار کی بنیاد پر لفظ و معنی کے رابطے سامنے آجائیں اور مفہوم آفرینی کی ایسی جدّتیں نمود حاصل نہ کر سکیں جو مفاہیم کو الفاظ سے بے تعلق کر دیں۔

کیا سیدھے سادے اور سپاٹ شعروں میں وہ معانی تلاش کیے جاسکتے ہیں جو مثلاً میرؔ اور غالبؔ کے اشعار میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں؟ اگر اِس کا جواب نفی میں ہے (اور یقیناً نفی میں ہے) تو اس کا مطلب یہی ہے کہ میرؔ یا غالبؔ کے اشعار میں لفظوں کے پیچھے معانی کی کئی تہیں پوشیدہ ہیں اور مختلف ذہین قاری مختلف اوقات میں اپنے اپنے انداز سے اُن میں پوشیدہ نکات کو بیان میں لا سکتے ہیں، مگر یہ بیان مبنی تو اُنھی الفاظ پر ہوگا، اِس لیے اُس کا تعلق مصنّف ہی سے ہوگا۔ اگر کوئی ضرورت سے زیادہ ذہین شخص مثلاً نوحؔ ناروی کے اشعار سے ویسے معانی برآمد کرے جیسے مرزا غالبؔ کے

اشعار سے منسوب کیے جاسکتے ہیں، تو کیا کہا جائے گا ؟ کیا اُس قاری کی اس معنی تراشی کو اس بنا پر برحق قرار دیا جاسکتا ہے کہ وہ قاری ہے اور یہ اُس کا حق ہے کہ وہ جو معنی چاہے بیان کرے۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ تخلیق کا عمل غالبؔ اور نوحؔ ناروی کے یہاں مختلف انداز سے رونما ہوا ہے اور کسی قاری کو اس کا حق نہیں مل سکتا کہ وہ شارح کے درجے سے آگے بڑھ کر تخلیق کار کا فرضی درجہ حاصل کرلے اور جو چاہے سو کہے اور جس بات کو اور جس مفہوم کو جس سے چاہے منسوب کردے۔ وہ پابند ہے متن کے الفاظ کا۔

شعر کا مطلب بیان کرنا اور اُس شعر کو لکھنا، یعنی تصنیف کرنا، کیا یہ دونوں ایک ہی عمل کے دو نام ہیں؟ اگر یہ دو مختلف عمل ہیں، اور یقیناً مختلف عمل ہیں، تو اس صورت میں شارح کو تخلیق کار نہیں کہا جاسکتا۔ شارح محتاج ہے کسی تخلیق کا، جب کہ تخلیق کار شارح کا محتاج نہیں۔ شارح کا درجہ ہمیشہ تخلیق کار سے کم رہے گا، بہت کم، خواہ وہ نکتہ آفرینی کی مدد سے آسمان کے تارے کیوں نہ توڑ لائے۔ اُس کی ساری نکتہ آفرینی اُن الفاظ کی محتاج ہوگی اور اُن الفاظ کے تابع ہوگی جن کو مصنف نے ایک خاص انداز سے اس طرح ترتیب دیا ہے کہ اندرونی سطح پر بہت سی لہریں رواں دواں ہیں اور ہر لہر میں معانی کی کرنیں تیر رہی ہیں۔ شارح اُن لہروں کو گنتا رہے گا، اُن کرنوں سے روشنی اخذ کرتا رہے گا، مگر وہ اُن لہروں یا اُن جیسی لہروں کی تخلیق پر کبھی قادر نہیں ہوسکتا، یوں کہ وہ تخلیق کار نہیں، وہ مصنف نہیں، وہ محض شرح نگار ہے، محض قاری ہے۔

اس بات کو دُہرایا جاتا ہے کہ تحقیق اور تدوین کے نقطۂ نظر سے متن چوں کہ بنیادی طور پر مصنف کی ترجمانی کرتا ہے، اِس بنا پر وہ اُسی کی ملکیت ہوتا ہے اور اُسی کی ملکیت رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی مُرتّب متن کو یا کسی دوسرے شخص کو، وہ کوئی ہو، یہ حق حاصل نہیں کہ وہ اُس متن کے چھوٹے سے چھوٹے حصے کو بھی بدل سکے، کم کرسکے، یا کچھ بڑھا سکے۔ مُرتِّب کا مقصود باز آفرینی نہیں، بازیافت ہوتا ہے، منشاے

مُصنف کی بازیافت، منشائے قاری سے اُس کا کچھ واسطہ نہیں ہوتا۔ مُرتّب اُس متن کے وہی معانی اور مفاہیم مراد لے گا جو اُس مصنف کے اندازِ فکر اور پیرایۂ اظہار کے واسطے سے اُس کے الفاظ سے مُتبادر ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ اُس متن کی فرہنگ میں الفاظ کے وہی معانی لکھے جائیں گے جن معانی کی ترجمانی وہ الفاظ کرتے ہیں اور اِس کے لیے لُغت کو، زبان کے روز مرّہ اور محاورے کو، قواعدِ زبان کو اور اُس خاص عہد کے لسانی مباحث اور اُس مصنف کے مختارات کو سامنے رکھا جائے گا۔ اِسی لیے ابتدائی درجے میں متن کے بنیادی مفہوم کا تعیّن ضروری ہوتا ہے۔ اِس تعیّن کے بغیر ترتیب متن کا کام ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ تعیّن کثرتِ تعبیر کی نفی کرنے کے مرادف نہیں ہوتا اور تشریح و تفسیر کے نئے نئے نکات اور امکانات کی نفی نہیں کرتا۔

مشرقی روایات کی طرف سے پوری طرح آنکھیں بند کرکے، محض بعض مغربی مباحث کی بنیاد پر کُلّیت کیشی کی پابندی کے ساتھ یہ جو کہا جا رہا ہے کہ قاری اساسِ تنقید ہے اور اِس لحاظ سے متن اُسی کی ملکیت ہوتا ہے، یوں معانی و مفاہیم کا تعیّن بھی وہی کرے گا جس طرح چاہے گا، تو اِس سے جو صورتِ حال پیدا ہوگی، اُس کا صحیح طور پر اندازہ نہیں لگا جا سکا ہے۔ لیکن اندازہ لگانا مشکل نہیں، یوں کہ اِس بحث سے پہلے ہی، بعض حضرات ایسی معنی آفرینیوں کے نمونے پیش کر چکے ہیں۔ میں یہاں ایسی دو تین مثالوں پر اکتفا کروں گا، انھی سے اُس صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے جو اِس نئی بحث اور نئے مفروضے کے تحت پیدا ہو سکتی ہے۔

(۱) نظامی بدایونی نے ۱۹۲۰ء میں دیوانِ غالب کا تیسرا اڈیشن شائع کیا تو اُس اشاعت میں ڈاکٹر سیّد محمود کا مقدّمہ بھی شامل کیا۔ سیّد صاحب کی جدّت پسند طبیعت نے غالب کے اشعار میں وہ معنی بھی تلاش کر لیے جو اُن کے اپنے ذہن میں دبے ہوئے تھے۔ اُنھوں نے مرزا غالب کو اُن معنوں میں مُحبِّ وطن اور قوم پرست بنا دیا، جن معنوں میں اِن لفظوں نے بیسویں صدی میں رواج پایا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ مقدّمہ نگار نے تشریحِ کلام کے تحت شرح نگاری کی روایت سے پوری طرح

قطعِ تعلق کرلیا۔ اس کی بھی ضرورت نہیں سمجھی کہ پہلے یہ معلوم کرلیں کہ جن اشعار پر ان مفروضات کی بُنیاد رکھی گئی ہے، اُن کا زمانۂ تصنیف کیا ہے۔ مثلاً سیّد صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے:

"۱۸۵۷ء کے بعد فاتح کے جوشِ انتقام نے مفتوح کے ملک و دولت ہی پر قناعت نہ کی، بلکہ اُن کے سرمایۂ ناز کارنامے اور فن و کمال، یہاں تک کہ اُن کی تہذیب کو مٹانے اور برباد کرنے میں کوئی کسر نہ اُٹھا رکھی تھی۔ یہ ممکن نہ تھا کہ مرزا جیسے باکمال شاعر اور صاحب دل پر اس کا اثر نہ ہوتا۔ چنانچہ جس پوشیدہ مگر دردناک پیرایے میں اُنھوں نے اس کا مرثیہ لکھا، وہ حقیقتاً دل ہلا دینے والا ہے اور ہندستان کی مٹی ہوئی عظمت کو یاد دلا کر خون کے آنسو رُلواتا ہے، اُس کے چند اشعار نقل کیے بغیر دل نہیں مانتا:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے
اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار گر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے، جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو، جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر، تو بزم میں
نے وہ سرور و شور، نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے"

[دیوانِ غالب نسخۂ عرشی — کے مطابق چوتھے مصرعے میں "اگر" اور دسویں مصرعے میں "سُرور و سور" ہونا چاہیے]۔ سیّد صاحب نے ان اشعار کا مطلب یہ نکالا ہے کہ یہ حادثۂ غدر ۱۸۵۷ء کے بعد کی دلّی کی تباہی کا مرثیہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ پوری غزل کی فضا غم ناک ہے۔ اِس میں جس قدر لفظ بہ طورِ کنایہ آئے

ہیں، وہ اور خاص کر بجھی ہوئی شمع، یہ سب لفظ مل کر بہت سے خوں چکاں اور تباہ کن واقعات کا اشاریہ بن سکتے ہیں۔ غزل کے اشعار کی تو یہ اہم خصوصیت ہوتی ہی ہے کہ ایک شعر بہت سے مختلف واقعات پر اِس طرح صادق آسکتا ہے جیسے وہ شعر یا وہ اشعار اُسی واقعے سے متعلق کہے گئے ہوں اور یہ کنایے کا فیض ہوا کرتا ہے۔ کنایے کا عمل ہی یہ ہے کہ وہ غزل کے اشعار کو وسیع المعنی اور کثیر الجہت بنادیا کرتا ہے۔ ایک بجلی ہزار جگہ گرتی ہے اور ایک آشیانے کا اُجڑنا ہزاروں گھروں کے جلنے کا ترجمان بن جاتا ہے، مگر تخصیص کے ساتھ یہ کہنا کہ یہ اشعار غدر کے حالات مابعد کا مرثیہ ہیں، کسی بھی اعتبار سے قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار دیوان غالبؔ نسخۂ شیرانی میں موجود ہیں، ان کا زمانۂ تصنیف ۱۸۲۶ء تا ۱۸۲۸ء ہے [حواشی دیوان غالبؔ نسخۂ عرشیؔ۔ نیز دیوانِ غالبؔ مرتبۂ کالی داس گپتا رضا]۔ یعنی یہ اشعار غدر ۱۸۵۷ء سے کم و بیش تیس سال پہلے کہے گئے تھے۔ اِس صورت میں کسی قاری کا، وہ کوئی بھی ہو، یہ کہنا کہ یہ اشعار غدر کے حالات سے متعلق ہیں، اور یہ کہ مرزا صاحب نے اِن اشعار میں انگریزوں کے جوشِ انتقام کی شکایت کی ہے، ایسی کسی بھی بات کو قابلِ التفات نہیں کہا جاسکتا۔

اس سلسلے میں یہ لکھنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مرزا صاحب نے ایک خط میں خود اِس غزل کے مطلعے کی تشریح کی ہے۔ مولانا عرشیؔ نے دیوانِ غالبؔ کے ضمیمۂ "شرحِ غالب" میں اُسے نقل کیا ہے، میں وہیں سے اُسے نقل کرتا ہوں:

> "اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے، یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع: ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے، یہ مبتدا ہے۔ شب غم کا جوش: یعنی اندھیرا ہی اندھیرا۔ ظلمت غلیظ، سحر ناپیدا، گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔

لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے، وہ خود ایک سبب ہے من جملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامت صبح مویدِ ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا" [دیوانِ غالب نسخۂ عرشی، طبع اول، ص ۳۵۸]۔

یہاں مصنف کا بیان کیا ہوا ایک شعر کا مطلب ہمارے سامنے ہے۔ اِس سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ خود شاعر نے ایک مضمون پیدا کیا ہے اور اُس مضمون میں خیال کی جو ندرت ہے، اُس کی وضاحت کی ہے۔ اِس سے یہ تو لازم نہیں آتا کہ اِس شعر کی بس یہی ایک تشریح حرفِ آخر ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ اِس شعر کی ایسی کوئی تشریح ماننے کے قابل نہیں ہوگی جو شعر کے الفاظ سے الگ ہو کر سامنے آئے، جیسے سیّد صاحب کی تشریح۔ ہاں، غالب کے تشریحی الفاظ میں شرح نویسی کی روایت کا انداز پوری طرح موجود ہے۔ اِس غزل کے اِس شعر: سوزِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی...... کا حوالہ دے کر مولانا عرشی نے لکھا ہے:

"میر نے ایک ہی شعر میں اس کیفیت کو بیان کیا ہے (کلیات: ۵۴۴)۔

بزم کے عیش شب کا یاں دن ہوتے ہی یہ رنگ ہوا
شمع کی جاگہ دود تنگ تھا، خاکستر پروانہ تھا

آسی غازی پوری نے تو کمال ہی کر دیا ہے:

تا سحر وہ بھی نہ چھوڑی تو نے، اے بادِ صبا
یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک [ایضاً، ص ۳۵۹]۔

مولانا نے نہایت درجہ بلیغ نظری کے ساتھ اس طرف اشارہ کر دیا ہے کہ میر کے شعر میں جو مضمون تھا، غالب کے اشعار میں وہی مضمون توسیع شدہ شکل میں ملتا ہے اور آسی کا شعر اُس کی بہترین تلخیص ہے۔ اِس کے مقابلے میں سیّد صاحب کی مفہوم تراشی کو رکھا جائے تو وہ خود بہ خود بے نور نظر آئے گی۔

• سیّد صاحب کی بے جوڑ معنی آفرینی کی ایک اور مثال، لکھتے ہیں:

"ایک دوسری جگہ شاہی خاندان کی تباہی کا ذکر یوں کرتے ہیں: "معزول

بادشاہ کے ذکور، جو بقیۃ السّیف ہیں، وہ پانچ پانچ روپے مہینا پاتے ہیں.....

ان تمام خیالات کے ہجوم سے مرزا اس قدر متاثر ہیں کہ جس کا اندازہ مشکل سے کیا جاسکتا ہے۔ اپنے دردِ دل کا اظہار ذیل کے اشعار میں کس خوبی سے اور کتنے پُر درد الفاظ میں کرتے ہیں:

گلشن میں بند و بست بہ رنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق، حلقۂ بیرونِ در ہے آج
آتا ہے ایک پارۂ دل ہر فغاں کے ساتھ
تارِ نفس کمندِ شکارِ اثر ہے آج"۔

یہ غزل ۱۸۱۶ء کے کلام میں شامل ہے [دیوانِ غالب نسخۂ رضا، ص ۱۷۴] یعنی ۱۸۵۷ء سے کم و بیش چالیس سال پہلے کی کہی ہوئی ہے۔ اِس صورت میں یہ کہنا کہ اِس میں غدر کے بعد کے پُر درد حالات پر اظہارِ غم کیا گیا ہے، کس طرح قابلِ تسلیم ہو سکتا ہے؟

سیّد صاحب کا مقدّمہ ایسی خیال بافیوں اور حاشیہ آرائیوں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اُسی زمانے میں اس پر سخت اعتراضات کیے گئے تھے۔ مثلاً ڈاکٹر عبداللطیف نے لکھا تھا: "اِس طرح کی تنقیدوں سے اُردو داں طبقے میں ایک قسم کی بدذوقی پیدا ہو چلی ہے"۔ شیخ اکرام نے غالب نامہ میں بھی اندازِ شرح پر اعتراض کیا ہے۔ مولوی عبدالحق نے مقدّمے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا: "ایسی بھونڈی باتیں لکھنا، شاعر کا مضحکہ اُڑانا ہے"۔ کئی اور حضرات نے بھی سیّد صاحب کے فرمودات کو ناقابلِ اعتنا بتایا ہے۔ اگر ہم اس بات کو غیر مشروط طور پر مان لیتے ہیں کہ متن قاری کی ملکیت ہوتا ہے، تو یہ بھی ماننا ہوگا کہ مالک کو اختیار حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنی ملکیت میں جس طرح چاہے، تصرّف کرے اور اس اعتبار سے سیّد محمود کی ساری تشریحات، یعنی اُن کے مفروضات کو برحق ماننا ہوگا، مگر اہلِ نظر، اہلِ علم اور اہلِ ذوق اِس کے قائل نہیں رہے ہیں کہ مصنّف کو ٹاٹ باہر کرکے، یعنی اُس کی

شخصیت، اُس کی پوری زندگی، اُس کے افکار اور شعری روایات، ان سب کو نظر انداز کر کے، کلام میں مفاہیم اُن نسبتوں کی بنیاد پر پیدا کیے جائیں جن کا تعلق محض مفروضات، بے بنیاد خیال آرائی اور قاری کے مزعومات سے ہو۔

اس سلسلے کی ایک اور مثال اس سے بھی زیادہ دل چسپ بل کہ عبرت ناک ہے۔ اس سے مزید وضاحت کے ساتھ یہ معلوم ہو گا کہ قاری کو تشریح و تعبیر کلام کے سلسلے میں سارے اختیارات غیر مشروط طور پر تفویض کر دینا کس قدر خرابی بنیاد ہو سکتا ہے۔ ۱۹۲۳ء میں نظامی بدایونی نے لکھنؤ کے مشہور ریختی گو جانصاحب کا دیوان شائع کیا [اشاعت دوم ۱۹۲۷ء]۔ آغا حیدر حسن دہلوی سے اُس پر مقدّمہ لکھوایا۔ آغا صاحب نے بھی جانصاحب کے کلام کا جائزہ سیاسی پس منظر میں پیش کیا۔ ریختی کے معروف اشعار سے جانصاحب کی سیاسی بصیرت پر شہادتیں پیش کی گئیں۔ یہ مقدّمہ میرے سامنے ہے۔ مولوی عبدالحق نے اُس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> "جانصاحب کی شاعری جیسی کچھ ہے، معلوم ہے۔ اُس پر آغا صاحب جو کچھ چاہتے، لکھتے، لیکن قیامت یہ ہے کہ اُسے اُس کلام سے بہت بڑا مُحبِّ وطن، قوم پرست اور تارکِ موالات ثابت کیا ہے...... یہ ذوقِ سلیم کا خون کرنا ہی نہیں، بلکہ پڑھنے والوں کی آنکھوں میں دھول جھونکنی ہے"۔

یہاں بھی وہی بات ہے کہ اگر قاری سب کچھ ہے، وہی اساسِ تنقید ہے، تو آغا صاحب کی کسی بات پر اعتراض نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ آغا صاحب بھی قاری ہیں۔ جن لوگوں نے خواجہ منظور حسین کی کتاب اُردو غزل کا خارجی روپ بہروپ دیکھی ہے، اُن کو معلوم ہو گا کہ خواجہ صاحب نے سیّد محمود اور آغا حیدر حسن کی طرح اردو کے معروف غزل گو شعرا کے بہت سے اشعار کے وہ مفاہیم لکھے تھے جن کو ماننا کسی ایسے شخص کے لیے ممکن نہیں تھا (اور ممکن نہیں ہے) جو اُن شعرا کے احوال سے اور غزل کی روایت اور اُس کی شعریات سے واقف ہو۔ خواجہ صاحب پر بھی اعتراضات کیے گئے تھے اور اُن کے مفروضات کو قبول نہیں کیا گیا تھا ____ ایک

مصنف کے قاری ہزار در ہزار ہو سکتے ہیں اور اُن میں ہر قماش اور ہر سطح کے لوگ ہوں گے۔ کسی مصنف کے مجموعۂ فکر و خیال کو غیر مشروط طور پر دوسروں کی قیاس آرائی کے حوالے کر دینا تحقیق اور تدوین میں کبھی قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔

یہاں میں ایک اور پہلو کی طرف اشارہ کرنا چاہوں گا۔ کسی اہم شاعر مثلاً غالبؔ کے کسی شعر میں کسی اہم لفظ کو یا الفاظ کو بدل دیجیے، اصل لفظوں کی جگہ ایسے لفظ رکھ دیجیے جو منافیِ مفہوم نہ ہوں اور وزنِ شعر بھی برقرار رہے۔ شعر تو موزوں رہے گا، مگر بیان کی خوبی اور معنویت کی تہ داری پر حرف آجائے گا۔ وجہ اِس کی یہ ہے کہ ادائے خیال کے لیے بڑا شاعر لفظوں کا انتخاب اس طرح کرتا ہے کہ وہ کئی نسبتوں سے باہم منسلک ہو جاتے ہیں۔ صاحبِ نظر شارح جب ایسے اشعار کا تجزیہ کرتا ہے تو وہ نسبتیں اور وہ معنوی انسلاک چمک اُٹھتے ہیں۔ جب ایسے شعر میں کسی اہم لفظ کو بدل دیا جائے گا، تو انسلاک کا وہ نظام ٹوٹ پھوٹ جائے گا اور وہ نسبتیں ٹوٹ جائیں گی۔ بارہا اس کا تجربہ ہوا کہ کسی معروف یا کم معروف شعر کا کوئی لفظ ذہن سے نکل گیا۔ کسی ہم وزن اور ہم معنی لفظ کو اُس کی جگہ رکھ کر شعر تو اُس وقت پڑھ دیا، لیکن یہ خلش برابر رہی کہ بات بنی نہیں۔ اس کی وجہ یہی ہوتی ہے کہ یہ نیا لفظ اُن پُرانی نسبتوں کو محفوظ نہیں رکھ سکا۔ اِس بحث سے ہم بہ آسانی یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ عام قاری ہو یا شارح، دونوں پابند ہیں اصل متن میں شامل الفاظ پر اپنے مفہوم اور اپنی تشریح کی بنیاد رکھنے پر۔ جب بھی ذہانت کوئی ایسا مفہوم تراشے گی جو متن کے الفاظ سے غیر متعلق ہو، تو وہ قابلِ قبول نہیں ٹھہرے گا۔ متن کے الفاظ ہمیشہ مصنف سے منسوب رہیں گے، وہ اُسی کے بنیادی خیال کی نقش گری کریں گے اور وہ بنیادی خیال بہت سی تعبیروں کے لیے روشنی فراہم کرتا رہے گا۔

اس تحریر کا پہلا حصہ یہاں ختم ہوا۔ ایک بات خاتمۂ سخن کے طور پر۔ نظریہ ادبی تنقید کا ہو، زبان اور ادب کی تاریخ سے متعلق ہو یا کسی اور علم مثلاً معاشیات اور اقتصادیات سے اُس کا تعلق ہو، اُس میں قطعیت نہیں ہوتی۔ اُتنی بھی نہیں جتنی سائنسی

نظریے میں ہو سکتی ہے۔ اب تک کا تجربہ یہ بتاتا ہے کہ ہر نظریہ کم یا زیادہ مدّت تک روشنی پھیلاکر غروب ہو جاتا ہے اور اُس کی جگہ کوئی نیا نقطۂ نظر، کوئی نیا انداز فکر اور کوئی نیا نظریہ آجاتا ہے۔ یہ تاریخی تسلسل کا سا عمل ہے۔ ایسا ہوتا رہا ہے اور ایسا ہوتا رہے گا۔ حالیؔ کے بعد مغربی ادبیات کے اثر سے کتنے نئے نقطۂ نظر آئے اور ایک خاص مدّت تک کچھ لوگوں کو یا بہت سے لوگوں کو متاثر کرنے کے بعد، دوسرے نقطہ ہائے نظر کے لیے جگہ خالی کر گئے۔

یہ اِس بات کی بھی علامت ہوتی ہے کہ نئی نئی باتیں سوچنے اور سمجھنے پر پہرے نہیں بیٹھے ہیں، انسانی ذہن بنجر زمین نہیں بن سکا ہے اور فکر و خیال جمود کا شکار نہیں ہوئے ہیں۔ جب اس کے خلاف فرض کرلیا جاتا ہے تو اُس کے اثرات تباہ کُن ہوتے ہیں۔ اس کی شاید سب سے اچھی مثال مارکسزم ہے جو ایک معاشی نظریہ تھا، مگر اُس کو معاشی نظریے کے بجائے مذہبی مجموعۂ احکام کا درجہ بخش دیا گیا اور ہر لحاظ سے اُسے حرف آخر مان لیا گیا۔ یہ سمجھا گیا کہ یہ آخری پیغام ہے جو سنایا جارہا ہے۔ اب کوئی ایسا نظریہ سامنے نہیں آئے گا جو اس سے مختلف ہو اور وہ تسلیم کیے جانے کے قابل ہو۔ ادب کو بھی اُس کے دائرے کا قیدی بنالیا گیا اور مارکسزم کی روشنی میں جس نئے ادبی نقطۂ نظر کی تشکیل کی گئی تھی، اُسے بھی آخری فرمان کا درجہ عطا کر دیا گیا۔ یہ فرض کرلیا گیا کہ انسانی ذہن اب اِس کے آگے کوئی دوسری صحیح بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ کیا حشر ہوا اُس کُلّیت کیشی کا۔ ایسا بکھراو ہوا کہ اب اُس کے ٹکڑے چُننا بھی مشکل ہے۔ اِس سے نقصان ہوا کتنا بڑا کہ ذہانت پر گویا مُہریں لگ گئی تھیں اور قوّتِ تخئیل کے پر کاٹ دیے گئے تھے۔ توسیع کے بجائے ایک ہی خیال کی تکرار وظیفہ قرار پائی تھی۔

کیا ہم دریداؔ کو بھی مارکسؔ کا درجہ دینا چاہتے ہیں اور جس طرح مارکسزم کے شیدائیوں نے اُسے مذہب بنا دیا تھا، اُسی طرح دریداؔ کے فرمودات کو بھی آیت وحدیث بنا دینا چاہتے ہیں؟ دریداؔ نے یقیناً ایک نظریہ پیش کیا ہے، علمی سطح پر اس

پر غور و فکر کرنا مناسب بھی ہے اور ضروری بھی، لیکن یہ مان لینا کہ یہ تنقید کا آخری نظریہ ہے اور اس پر ایمان لے آنا فرض ہے، اس کے بعد اب انسانی ذہن کے افق سے کوئی دوسری روشنی کی کرن نہیں پھوٹے گی، اور یہ بھی کہ اب تک کے جس قدر نقطہ ہائے نظر ہیں اور طریقِ نقد و انتقاد ہیں اور شعریات کی اور شرح نویسی کے اندازِ توضیح و تعبیر کی جس قدر روایات ہیں، وہ سب منسوخ صحیفوں کی طرح گلدستۂ طاقِ نسیاں بنا دیے جانے کے لائق ہیں، ایسی انتہا پسندی کو کوئی آزاد ذہن و فکر رکھنے والا قبول نہیں کر سکتا اور قبول کرنا بھی نہیں چاہیے۔

ہمارے پاس مشرقی اصولِ نقد اور مشرقی شعریات کی بڑی جان دار روایت ہے، اُس کو یکسر نظر انداز کر دینا منفی اندازِ نظر ہے۔ نئے نظریے یا نئے نقطۂ نظر کو ہمیں اپنے انداز سے دیکھنا چاہیے اور یہ فیصلہ کرنا چاہیے کہ اُس کے کون سے اجزا ہیں جو ہمارے لیے قابلِ قبول ہو سکتے ہیں یا ہم اُن میں کچھ اضافہ یا ترمیم کر سکتے ہیں اور یہ کہ کیا اس کی ضرورت ہے؟ رسالہ اوراق (لاہور) کے تازہ شمارے [جولائی اگست ۱۹۹۶ء خاص نمبر] میں معروف جدید نقاد ڈاکٹر وزیر آغا نے نہایت مناسب الفاظ میں اِس طرف توجہ دلائی ہے، یہاں اُن کے اداریے "پہلا ورق" سے چند سطریں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا:

> "سب جانتے ہیں کہ تخلیقی ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے اکثر قارئین تخلیق کے بہاو میں بے دست و پا ہو جاتے ہیں، مگر ایسے قارئین بھی ہیں جو منفعل قرائت کے بجائے فعّال قرائت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یعنی مطالعے کے دوران ایک زیریں سطح پر اپنی سوچ کا چراغ بھی جلائے رکھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تماشے میں یکسر کھو نہیں جاتے، بلکہ تماشا دیکھنے کے دوران تماشے کے جادو سے باہر نکل کر اُس کی بنت کاری سے بھی محظوظ ہونے لگتے ہیں۔ مگر ہمارے ہاں جب "مغربی افکار اور نظریات" کا مطالعہ کیا گیا تو موخر الذکر رویہ بہت کم نمودار ہوا۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ مغرب کی فکری اور ادبی تحریکوں سے اُردو والوں کو آشنا کرنا بھی ایک اہم

خدمت ہے، مگر اُن افکار اور تحریکوں کے بہاو میں بے دست و پا ہو جانا کوئی اچھی بات نہیں۔ ...... مغرب میں "تنقیدی تھیوری" کے میدان میں ایک گرما گرم بحث پچھلے چالیس پینتالیس برس سے جاری ہے اور اُس میں حصہ لینے والوں میں سے ہر ایک نے اپنا ایک الگ چراغ جلایا ہے، جس کی روشنی دوسروں کے جلائے ہوئے چراغوں سے مختلف ہے، جب کہ ہم نے تا حال زیادہ تر ایسے شمع برداروں ہی کو سامنے لانے کا اہتمام کیا ہے جن کا کام مغربی نظریات کے بارے میں معلومات مہیا کرنے تک محدود تھا۔.... اس سلسلے میں ہم ڈاکٹر فہیم اعظمی کی اس بات سے متفق ہیں کہ "ہم اپنی فکر کو مشعل راہ بنانے کے بجائے دوسروں کی فکر سے روشنی لیتے ہیں۔ اِس میں ہرج کوئی نہیں، مگر کم سے کم اس روشنی میں راستہ تو اپنا متعین کریں اور جہاں مناسب ہو، اپنی شمع جلائیں"۔

۲

یہ تو درست ہے کہ اصل چیز وہ خیالات ہیں جنھیں مصنف نے پیش کرنا چاہا تھا، مگر الفاظ کے بغیر وہ خیالات معرض اظہار میں نہیں آسکتے تھے، اِس بنا پر تدوین میں بُنیادی اہمیت الفاظ کی ہے، جو واحد وسیلۂ اظہار ہوتے ہیں۔ الفاظ مُرتّب صورت میں خیال کی تصویر کشی کرتے ہیں، اِس لیے یہ ضروری ہے کہ ممکن حد تک اُن کی وہی شکل اور وہی ترتیب ہمارے سامنے ہو جس کو مصنف نے ادائے خیال کے لیے اختیار کیا تھا۔ لفظ مجموعہ ہوتا ہے حروف کا، اِس لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہر لفظ میں حرفوں کا تعیّن اور اُن کی ترتیب بھی درست ہو۔ یعنی جس طرح عبارت میں [جو لفظوں کا مجموعہ ہوتی ہے] الفاظ کا تعیّن اور اُن کی ترتیب غلط نہ ہو، اُسی طرح الفاظ میں [جو حرفوں کا مجموعہ ہوتے ہیں] حروف کا تعیّن اور اُن کی ترتیب نادرست نہ ہو۔

تدوین کے عمل میں پہلا بڑا مرحلہ ہوتا ہے معتبر کلام کے تعیّن کا۔ اِس

کے لیے کلامِ مصنّف کے مختلف معتبر خطّی اور مطبوعہ نسخوں کا، اُن کے متعلقات کا اور مختلف مآخذ کا علم ضروری ہے۔ اِس تعیّن کے بعد، یعنی صحّتِ انتساب کے مسائل کو حل کرنے کے بعد، سب سے بڑا مسئلہ ہوتا ہے املا کا۔ آسانی کے لیے اِسے چار حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱) مُرتّب کو وضاحت اور قطعیّت کے ساتھ معلوم ہونا چاہیے کہ کسی لفظ کا صحیح املا کیا ہے۔ صحیح املا کا مطلب یہ ہے کہ تین باتیں معلوم ہوں: لفظ میں کتنے حرف ہیں، اُن حرفوں کی ترتیب کیا ہے، اُن حرفوں کو کس طرح لکھا جائے گا، یعنی جن حرفوں کو ملا کر لکھا جاتا ہے، اُن کے جُوڑ کس طرح لگیں گے۔ تین مثالوں سے اِس کی وضاحت ہو سکے گی۔ ایک لفظ ہے "تماشا"۔ اِس میں چار حرف ہیں۔ آخری حرف الف ہے۔ اگر اس کو "تماشہ" لکھا جائے گا، تو کہا جائے گا کہ یہ املا درست نہیں۔ ایک لفظ ہے "صبا"۔ اِسے اگر "صبا" لکھا جائے، تو کہا جائے گا کہ یہ غلط املا ہے، کیوں کہ صاد کا جوڑ درست نہیں۔ صاد کے بعد ایک شوشہ بھی ہونا چاہیے تھا، جو اُس کا جزُ ہے۔ یا جیسے "انھیں" کو "انہیں" لکھا جائے، تو کہا جائے گا کہ یہ صحیح املا نہیں، یوں کہ نون کے بعد دو چشمی ہ (ھ) آنا چاہیے تھی۔

(۲) کیا کچھ لفظ کسی زمانے میں [زمانۂ ماضی یا زمانۂ حال میں] کسی طرح کی تبدیلیوں سے دوچار ہوئے ہیں؟ اگر ایسا ہوا ہے [اور یہ درست ہے کہ بہت سے لفظوں کے املا میں تبدیلیاں شامل ہوتی رہی ہیں] تو مُرتّب کو اُن تبدیلیوں کی پوری تفصیل معلوم ہونا چاہیے۔ مثلاً فارسی جب دفتری زبان تھی تو بہت سے دیسی لفظوں کے آخر میں ہائے مختفی لکھی جانے لگی تھی جیسے فارسی عربی لفظوں کے آخر میں لکھی جاتی تھی [اور لکھی جاتی ہے]۔ بعد کو ایسے بہت سے لفظوں کے آخر میں الف لکھا جانے لگا، مگر کچھ لفظوں کی پُرانی لکھاوٹ برقرار رہی۔ اس کی تفصیل سے واقفیت ہونا چاہیے۔ یا جیسے ایک لفظ ہے "گنبد" اس کا پُرانا املا "گنبذ" [ذال کے ساتھ بھی ہے]۔ میرامّن کے یہاں یہی املا ملتا ہے [اِس کی تفصیل کے لیے دیکھیے باغ و بہار،

مُرتّبۂ راقم الحروف، ص ۵۶۰۔۵۶۱]اب بہ طورِ عموم "گنبد" لکھتے ہیں۔ [مگر میراَمّن کی کتاب میں لازماً گنبذ (مع ذال) لکھا جائے گا]۔

(۳) جس عہد کا متن ہے، اُس زمانے میں عمومی طور پر املا کا احوال کیا تھا، روشِ کتابت کیا تھی اور وہ کون سے اجزا ہیں جو بعد کو ختم ہوگئے یا اُن میں تبدیلی آئی۔ دبستانی اختلافات بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔

(۴) یہ واقعہ ہے کہ بعض اہم مصنّفین کے کچھ شخصی مختارات بھی ہوتے ہیں، جو اُس زمانے کی یا ہر زمانے کی عمومی روش سے مختلف ہوتے ہیں اور کچھ الفاظ کے مسلّمہ املا سے مطابقت نہیں رکھتے، مُرتّب کو اِن سب اُمور کا علم ہونا چاہیے۔ یہ بہت اہم اور خاص طور پر قابلِ توجّہ مسئلہ ہے۔ بعض مثالوں سے اِس کی بہتر طور پر وضاحت ہوسکے گی۔ مثلاً داغؔ نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "پھنسنا" میں نونِ غنّہ موجود نہیں:

> "لفظ "پھسنا" بغیر نون کے صحیح ہے، چناں چہ میں نے بھی یہی کہا ہے۔
> رندؔ کے شعر سند میں لکھتا ہوں......" [زبانِ داغ، ۱۰۵]۔

اِس قول کی بُنیاد پر اور اِس تاکیدی بیان ("چناں چہ میں نے بھی یہی کہا ہے") کے بعد داغؔ کے کلام میں لازماً اس مصدر کو اور اس کے جملہ مشتقات کو نونِ غنّہ کے بغیر ہی لکھا جائے گا، خواہ مرتّب بجاے خود داغؔ کے اِس قول سے متفق نہ ہو۔ یہ تو ہوئی اصولِ تدوین کی بات، مگر اس سلسلے میں یہی معلوم ہونا کافی نہیں کہ اس لفظ کے متعلق داغؔ کی رائے کیا تھی، یہ بھی اُسی قدر ضروری ہے کہ اِس مصدر کے متعلق دوسرے اقوال کا بھی علم ہو۔ یہ بھی معلوم ہو کہ قواعدِ قافیہ کی رو سے ایسے تقفیے کا حکم کیا ہے۔ اِس کے بغیر مرتّب اِس لفظ کے تحت وہ تشریحی حاشیہ نہیں لکھ سکے گا جس کو لکھنا ازبس ضروری ہوگا۔

جلالؔ نے اپنے لغت سرمایۂ زبانِ اُردو میں لکھا ہے کہ "گھانس" مع نونِ غنّہ ہے:

> "گھانس: پھانس کے وزن پر، سوا کاہ اور گیاہ کے ترجمے کے، ایک ریشمی

کپڑے کا نام ہے کہ اُس کا لباس بناتے ہیں۔ اور جو اس لُغت کو بعد الف
کے نون غنہ کے ساتھ نہیں بولتے، یا نہیں لکھتے، مولفِ ہیچ مداں کے
نزدیک اُن کی غلطی ہے" [سرمایۂ زبانِ اُردو]۔

اِس صراحت کے بعد جلال کے کلام میں لازماً اِس لفظ کا یہی املا اختیار کیا جائے گا اور حاشیے میں اِس کی پوری طرح وضاحت کی جائے گی۔ یہاں مسئلہ یہ نہیں کہ جلالؔ کا یہ قول صحیح ہے یا غلط، مسئلہ صرف یہ ہے کہ یہ اُن کا قول ہے، اِس لیے مرتّب اُن کے کلام میں اس کی پابندی پر مجبور ہے۔ باقی تفصیلات وضاحتی حاشیے میں درج کی جائیں گی۔ ایسے سارے مقامات پر مفصّل حواشی ضرور لکھے جائیں گے۔ حواشی کے لیے یہ ضروری ہوگا کہ مرتّب ایسے الفاظ کے ضروری متعلّقات اور مباحث سے اچھی طرح واقف ہو۔ اگر اُس کی واقفیت صفر کے درجے میں ہے یا ناتمام ہے، تو اُسے ترتیبِ متن کا حق حاصل نہیں۔ یہ بات ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ نہ جاننے کے مقابلے میں کم جاننا زیادہ نقصان رساں ثابت ہوتا ہے۔ اِس سلسلے میں مرتّب کی واقفیت کا وہ احوال نہ ہونا چاہیے جو آج کل اکثر کام کرنے والوں کا ہوتا ہے۔

جن مصنّفین کے شخصی مختارات کا علم نہ ہو [اور اکثر مصنّفین کا احوال یہی ہے] اُن کے کلام میں الفاظ کو صحتِ املا کے عام ضابطوں کے مطابق لکھا جانا چاہیے۔ کسی خطّی نسخے کے کاتب یا مختلف خطّی نسخوں کے نقل کرنے والوں نے جس طرح اپنے قلم سے اُن کو لکھا ہو، اُس کو سند نہیں مانا جائے گا۔ ناقل یا کاتب کے اختیار کردہ املا کو بہ طورِ عموم مصنّف سے منسوب نہیں کیا جائے گا۔ ایک سے ایک بڑھ کر کم سواد ناقلوں کے لکھے ہوئے خطّی نسخوں سے ہم سب کا سابقہ پڑتا رہتا ہے، پھر علاقائی اثرات کا بھی مسئلہ ہوتا ہے۔ کاتبوں اور ناقلوں کی املائی نیرنگیوں، کم سوادیوں اور اُن کے معمولات کو مصنّفین سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ ہاں اس سلسلے میں یہ ضروری ہے کہ عہدِ مصنّف کے مستعملات اور مباحثِ املا کا علم ہو۔

املا کے سلسلے میں مُرتّب کبھی کبھی ایک بہ ظاہر پریشان کُن صورتِ حال سے دوچار

ہوسکتا ہے، اُس صورت میں جب کسی مصنّف نے اپنے قلم سے کسی ایک لفظ یا بعض الفاظ کو دو طرح لکھا ہو۔ اِس کی مثالیں ملتی ہیں۔ مثلاً گنجِ خوبی کا جو خطّی نسخہ میر امّن کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے، اُس میں ایسی کئی مثالیں سامنے آتی ہیں۔ خود مرزا غالبؔ کی خطّی تحریروں میں متعدّد الفاظ میں املا کی ایسی دو رنگی ملتی ہے۔ جو مطبوعہ نسخے مصنّف کی نگرانی میں چھپے ہیں [جیسے گلزارِ نسیم کی اشاعتِ اوّل] یا مصنّف کی موجودگی میں مصنّف کی نظرِ ثانی کے بعد چھپے ہیں [جیسے فسانۂ عجائب کے بعض اڈیشن] یا جیسے باغ و بہار کی اشاعتِ اوّل، کہ یہ مصنّف کی موجودگی میں سامنے آئی تھی؛ ایسے مواقع پر مرتّب کی وسیع معلومات، قوّتِ امتیاز اور صلاحیتِ فہم اُس کی مدد کرتی ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ اپنی اپنی جگہ اُس لفظ یا الفاظ کے دونوں املا کو برقرار رکھنا بہتر ہوتا ہے۔ جن لفظوں سے ایسی بحثیں وابستہ نہ ہوں، اُن کے متعلق مرتّب کو یہ اختیار حاصل ہوگا کہ دو یا زیادہ شکلوں میں سے کسی ایک صورت کو مرجّح قرار دے کر، پورے متن میں اُسی کی پابندی کرے اور حواشی میں وجوہِ ترجیح کی وضاحت کرے۔

ایک صورت اور ہے۔ کبھی کبھی مصنّفین کی تحریروں میں بعض لفظوں کا ایسا املا ملتا ہے جس کو قطعیت کے ساتھ غلط کہا جاسکتا ہے، جس کی کوئی توجیہ نہیں کی جاسکتی اور اُس کے جواز کی کوئی صورت نہیں نکلتی۔ مثال کے طور پر مرزا غالبؔ کی تحریروں میں ایسی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ مکاتیبِ غالب کے مرتّب مولانا عرشیؔ نے لکھا ہے:

> "میرزا صاحب سے بعض الفاظ کے املا میں بھول چوک بھی ہوئی ہے.... "گھٹائیں" اُن کے قلم سے "گٹھائیں" بن گئی ہیں..... بالکل، بالفعل، باللہ کو "باالفعل"، "باالکل" اور "باالله" تحریر کردیا ہے..... خرّم کو "خورّم" بہ واو لکھ دیا ہے، حالانکہ اِسی کے مرکّب "خرّمی" کو بغیرِ واو لکھا ہے" مقدّمۂ مکاتیبِ غالب، طبعِ ششم، ص ۲۳۲]۔

ایسی سب صورتوں میں وہی طریقہ اختیار کیا جائے گا جو عرشیؔ صاحب نے اختیار کیا

ہے کہ ایسے لفظوں کا صحیح املا لکھا جائے گا اور حواشی میں وضاحت کی جائے گی۔

اِس بحث کا ایک پہلو اور ہے۔ نونِ غنّہ اور ہائے مخلوط، یہ دو آوازیں ایسی ہیں کہ اب سے پہلے ایسے بہت سے لفظوں میں شامل تھیں، جن کو آج کل اِن آوازوں کے بغیر بولا اور لکھا جاتا ہے، مثلاً میر امّن نے گنجِ خوبی کے مخطوطے میں اپنے قلم سے "کانسہ" لکھا ہے، مرزا غالبؔ نے "سونچنا" لکھا ہے اور جلالؔ "گھانس" کو صحیح اور "گھاس" کو غلط سمجھتے تھے۔ یہی احوال جھوٹھ، ہونٹھ، پودھا جیسے لفظوں کا ہے کہ اب اِن کو عموماً ھ کے بغیر بولا اور لکھا جاتا ہے۔ اگر کسی مصنّف نے اپنے قلم سے ایسے لفظوں کو دونوں طرح لکھا ہے، اُس صورت میں مرتّب اپنی صواب دید اور نتائجِ مطالعہ کے مطابق کسی ایک صورت کو مرجّح قرار دے کر، وہی املا پورے متن میں اختیار کر سکتا ہے اور حواشی میں ایسے الفاظ کی نشان دہی کر کے اپنے طریقۂ کار اور وجوہِ ترجیح کو بیان کرے گا۔ لیکن اگر کسی مصنّف کی پیشِ نظر تحریروں میں ایسے الفاظ کا ایک ہی املا ہو، تو پھر لازماً اُسی املا کو اختیار کیا جائے گا اور اُس کی وضاحت حواشی میں کی جائے گی۔ ایک دوسری صورت: فسانۂ عجائب کا کوئی نسخہ بہ خطِ مصنّف نہیں ملتا۔ مصنّف کی نظرِ ثانی کے بعد یہ کتاب کئی بار چھپی ہے۔ اِس کے ایسے سب نسخوں میں [اشاعت اوّل میں اور اُس کے بعد مصنّف کی نظرِ ثانی کے ساتھ چھپے ہوئے چار نسخوں میں] ایک لفظ "پنسوہی" ملتا ہے۔ یہ لفظ دو مقامات پر آیا ہے اور دونوں جگہ اِس کا یہی املا ملتا ہے۔ اُردو ہندی لغات میں "پنسوئی" ہے۔ چوں کہ عہدِ مصنّف کے سبھی نسخوں میں [بہ شمولِ اشاعت اوّل] اور مصنّف کے آخری بار نظرِ ثانی کیے ہوئے نسخے میں بھی "پنسوہی" ہے، اِس تکرار کی بنا پر یہ مان لینا بے جا نہیں معلوم ہوتا کہ مصنّف اِس لفظ کو اِسی طرح بولتا اور لکھتا ہوگا، اِس لیے فسانۂ عجائب مرتّبۂ راقم الحروف میں اِسی املا کو اختیار کیا گیا اور ضمیمۂ تلفّظ و املا میں اِس کی وضاحت کی گئی۔

میر امّن نے اپنے قلم سے مخطوطۂ گنجِ خوبی میں ہر جگہ "سامھنے" لکھا ہے۔ باغ و بہار [اشاعتِ اوّل، فورٹ ولیم کالج، ۱۸۰۴ء] میں بھی ہر جگہ اِس لفظ کا یہی املا ملتا ہے۔

ہے۔ اِس سے یہ مسلّم ہو جاتا ہے کہ مصنف اِس لفظ کو مع ہائے مخلوط لکھتا تھا۔ اِسی بنا پر باغ و بہار مرتبۂ راقم الحروف میں ہر جگہ "سامھنے" لکھا گیا ہے اور ضمیمۂ تلفظ و املا میں اِس کی وضاحت کی گئی ہے۔ اِس لفظ کا اب متعارف املا "سامنے" ہے۔ مولوی عبدالحق نے اپنے نسخۂ باغ و بہار میں "سامنے" ہی لکھا ہے، لیکن یہ قابلِ قبول نہیں، یوں کہ واضح طور پر یہ املا منشاے مصنف کے خلاف ہے۔

اِن چند مثالوں سے املاے الفاظ کے سلسلے میں مختلف مسائل کا کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہر متن اپنے مسائل ساتھ لے کر آتا ہے۔ علم، مطالعے، تجربے اور ذہنی مناسبت کی مدد سے مرتّب مشکلوں کو حل کر سکتا ہے اور صحیح فیصلوں تک پہنچ سکتا ہے۔ کسی بھی تحریر میں ایسے سب مسائل اور قاعدوں کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔

اِس بات کو دُہرایا جاتا ہے کہ جن مصنّفین کی خطّی تحریریں موجود نہیں، اُن کے کلام کے سلسلے میں اُن کے عہد کے اور اُن کے معاصرین کے کلام سے مدد لی جائے گی۔ اِس لیے اِس پر زُور دیا جاتا ہے کہ مُرتِّب جس متن کو مُرتّب کر رہا ہے، وہ اُس کی زبان سے خوب واقف ہو۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے اُس مصنّف کے کلام کے ساتھ ساتھ اُس عہد کے دیگر اساتذہ اور اہلِ قلم کی نگارشات کا بھرپور مطالعہ ضروری ہے۔ اور یہ بھی اِسی قدر ضروری ہے کہ قواعدِ زبان و بیان، تذکیر و تانیث اور متروکات وغیرہ کے مسائل سے اچھی طرح واقفیت ہو۔

یہ بات ہم کو مان لینا چاہیے کہ بہت سے الفاظ ایسے ہوتے ہیں جن کے متعلق کسی ایک قاعدے کے تحت فیصلے نہیں کیے جا سکتے۔ آدمیوں کی طرح الفاظ کی بھی جدا جدا شخصیتیں ہوتی ہیں اور اُسی نسبت سے اُن کے مسائل و متعلقات ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر ہم کسی لفظ سے یا اُس کی کسی خاص شکل صورت سے واقف نہیں، تو اُس کا لازماً یہ مطلب نہیں کہ وہ قابلِ قبول نہیں۔ اِس کا امکان بہ ہر طور رہتا ہے کہ کسی خاص زمانے یا علاقے میں وہ اُسی طرح مستعمل رہا ہو۔ اس

کا بھی امکان رہتا ہے کہ کوئی اہم مصنف کسی لفظ یا الفاظ کو کسی خاص طرح استعمال کرتا رہا ہو اور وہ استعمال عام سے مختلف ہو۔ ایسی مثالیں اکثر قدیم کتابوں میں ملتی ہیں اور ہر بڑے مصنف کے یہاں اُن کے شخصی استعمالات ملتے ہیں جن کی کہیں اور نظیر نہیں ملتی۔ اِسی لیے الفاظ اور املاے الفاظ کے ردّ و قبول کے سلسلے میں بہت زیادہ احتیاط اور تامّل کی ضرورت ہوتی ہے۔

میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ مثنوی گلزارِ نسیم میں ایک جگہ "جہل خانہ" آیا ہے جیل خانے کے معنی میں۔ میں نے غور کیے بغیر اور تامّل سے کام لیے بغیر اور تحقیق کیے بغیر یہ فرض کرلیا کہ یہ غلطی کتابت ہے، اُسے "جیل خانہ" بنادیا اور سخت دھوکا کھایا، کیوں کہ "جہل خانہ" واقعی لفظ ہے جیل خانے کے معنی میں، یہ فسانۂ عجائب میں بھی آیا ہے۔ یہ اڈیشن مکتبۂ جامعہ سے شائع ہوا تھا۔ بعد کی اشاعتوں میں اِس کی تصحیح کردی گئی، مگر عجلت پسندی نے ایک بڑی غلطی کا مرتکب تو کرا دیا۔ مقصود یہ ہے کہ ہر لفظ کی اجنبی شکل صورت کو لازماً غلطیِ کتابت یا بجاے خود غلط نہیں سمجھنا چاہیے۔ جب تک قطعی طور پر اِس کا یقین نہ ہوجائے کہ وہ شکل لازماً غلط ہے، تب تک اُسے قیاسی تصحیح کا نشانہ نہیں بنانا چاہیے۔ یہ بات ہمیشہ ذہن میں رہنا چاہیے کہ پُرانے لفظوں کی اچھی خاصی تعداد ہے جن سے آج ہم یا تو واقف نہیں، یا وہ آج اُس طرح مستعمل نہیں۔

متن میں قیاسی تصحیح کا دائرہ کیا ہے، یہ ایک مستقل مقالے کا موضوع ہے۔ یہاں اُس کی تفصیلات سے بحث نہیں، البتّہ الفاظ اور املاے الفاظ کے سلسلے میں یہ کہنا ہے کہ قیاس کے دائرے کو اِس قدر وسیع نہ کیا جائے کہ وہ مرتّب کے اضافوں کا مجموعہ معلوم ہو۔ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ کسی متن کے سارے مقامات حل ہوجائیں۔ کوشش شرط ہے، لیکن ہر قیمت پر اُس کے حصول کی تمنا غلط ہے، کیوں کہ اُس صورت میں مرتّب اپنی پسند کو مصنّف سے منسوب کرتا جائے گا اور یہ عمل تحریف

کی حدوں میں داخل ہو جائے گا۔ تصحیح، کسی مصنّف کے مقصود حقیقی کو واضح کرنے کا عمل ہے، اس کا مطلب یہ کبھی نہیں ہو سکتا کہ وہ مُرتِب کے مقصود کی آئینہ داری کرنے لگے۔

ہم سبھی اس بات سے واقف ہیں کہ مختلف ناقلوں کے لکھے ہوئے بہت سے خطّی نسخے کتابت کی پیدا کی ہوئی طرح طرح کی غلطیوں سے گراں بار ہوتے ہیں، ان میں الفاظ کی صورتیں بھی شامل ہیں۔ قطعیّت کے ساتھ اگر یہ معلوم ہو کہ متن مصنّف کا خود نوشت ہے، اُسی کے قلم کا لکھا ہوا ہے، تب تو الفاظ اور املاے الفاظ کی غلطیوں کو اُس سے منسوب کیا جائے گا۔ اگر اس کا علم نہ ہو، اُس صورت میں املاے الفاظ کی اغلاط کو مصنّف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ جو تحریر ہمارے سامنے ہے، وہ کسی دوسرے معلوم یا نامعلوم ناقل کی ہے۔ معمول یہی رہے گا کہ جن مصنّفین کے معمولات کا ہم کو علم نہیں، اُن کے کلام میں املاے الفاظ کے سلسلے میں اُس عہد کے معمولات کی پابندی کی جائے گی۔

ضمنی طور پر اسی سلسلے کی ایک اہم بات کی طرف طلبہ کو متوجّہ کرنا چاہتا ہوں۔ کسی مجہولُ الاحوال یا معلومُ الاحوال ناقل کے لکھے ہوئے متن کو بُنیاد بنا کر، مصنّف کی زبان اور املاے الفاظ پر گفتگو کرنا درست نہیں ہو سکتا۔ محض بہ طور مثال عرض کروں کہ فضلی کی تصنیف کربل کتھا کا جو واحد خطّی نسخہ علم میں آیا ہے [ذخیرۂ اشپرنگر، برلن۔ اس کے عکس سے میں نے استفادہ کیا ہے] اُس کا کاتب مجہولُ الاحوال ہے، خاصا کم سواد بھی معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً اُس نے "سات" کو "ثات" اور "ڈھارس" کو "ڈھارث" لکھا ہے (وغیرہ)۔ ایسے کم سواد کاتب کی تحریر پر لسانی جائزے کی بنیاد رکھنا اور مصنّف کی زبان پر گفتگو کرتے ہوئے املا کی ایسی صورتوں کو اُس مصنّف کی یا اُس کے عہد کی خصوصیت بتانا قطعی طور پر ناقابلِ قبول رہے گا۔ اُس نامعلوم اور کم سواد کاتب کے املا کی بنیاد پر اب تک کربل کتھا کے جس قدر لسانی جائزے پیش کیے گئے ہیں اور مصنّف کی زبان پر جو کچھ لکھا گیا ہے اور

املاے الفاظ کے متعلق جو راے ظاہر کی گئی ہے اور کتابت کی بنا پر جن جن لسانی اور املائی خصوصیات کو مصنّف سے منسوب کیا گیا ہے، وہ سب ناقابلِ اعتبار قرار دیے جائیں گے۔

املا کی کون سی تبدیلیاں منشاے مصنّف کی توثیق کرتی ہیں۔

املاے الفاظ کی اِس بحث کے تحت یہ واضح ہو جانا چاہیے کہ جب ہم تبدیلی یا تحریف کی بات کرتے ہیں، تو اُس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ منشاے مصنّف سے انحراف کیا گیا ہے۔ مثلاً کسی عبارت میں کسی لفظ کو بدل دیا گیا تو یہ تبدیلی ہے جسے تحقیق اور تدوین کی زبان میں تحریف کہتے ہیں۔ اِس کو کسی بھی صورت میں جائز نہیں رکھا گیا ہے۔ تبدیلیوں کی ایک دوسری صورت بھی ہے، تدوین کے نقطۂ نظر سے جن کا عمل میں آنا ازبس ضروری ہے، یوں کہ اُن تبدیلیوں کو شاملِ الفاظ کیے بغیر، یعنی املاے الفاظ میں ضروری تبدیلی کیے بغیر اب ہم منشاے مصنّف کو صحیح طور پر پیش نہیں کر سکتے۔ اِسی بنا پر ایسی املائی تبدیلیوں کو لازماً عمل میں لایا جائے گا۔

میں پہلے ایک مثال دینا چاہتا ہوں۔ مرزا غالبؔ کا معروف مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے، غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے   کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے

دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ میں (جو تحقیقی اڈیشن ہے) یہ مطلع اِسی طرح ملتا ہے، مگر مرزا غالبؔ نے اپنے قلم سے اِسے اِس طرح لکھا تھا:

"نکتہ چین ہے غمِ دل اوسکو سُنائ نہ بنی   کیا بنی بات جہان بات بنائ نہ بنی"

غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی نے جو دیوانِ غالبؔ شائع کیا ہے (اشاعتِ ثانی ۱۹۸۶ء) اُس کے گرد پوش کے آخری صفحے پر مرزا صاحب کی یہ غزل اُنھی کے قلم کی لکھی ہوئی (عکسی صورت میں) شائع ہوئی ہے۔ یہ مطلع وہیں سے منقول ہے۔ غالبؔ کے زمانے میں [اور اُس کے بہت بعد تک] پُرانی روش کے مطابق آخرِ لفظ میں آنے والی یاے معروف اور یاے مجہول کے لکھنے میں کوئی امتیاز ملحوظ نہیں رکھا جاتا تھا۔ مثلاً "رکھی" کو "رکھے" بھی لکھا جا سکتا تھا اور "رکھی" بھی۔ ہر صورت میں پڑھا جاتا

تھا" رکھی"۔ اسی طرح آخرِ لفظ میں واقع نونِ غنّہ پر عموماً نقطہ رکھا جاتا تھا، مگر اُسے پڑھتے تھے نونِ بے نقطہ، یعنی نونِ غنّہ کی طرح۔ پیش کو ظاہر کرنے کے لیے کچھ لفظوں میں واو لکھتے تھے، جیسے: اوس کو، مگر واو شاملِ تلفظ نہیں ہوتا تھا۔ چوں کہ اب بہ طورِ عموم آخرِ لفظ میں واقع یاے معروف و مجہول کے لکھنے میں تلفظ کے لحاظ سے امتیاز کو ملحوظ رکھا جاتا ہے، اِس لیے آج اگر غالبؔ کے منقولہ شعر کو اُسی طرح لکھا جائے جس طرح خود اُنھوں نے لکھا تھا، تو قرائت صحیح طور پر نہیں ہو سکتی اور شعر کی معنویت چوپٹ ہو جائے گی اور منشاے مصنّف سے ہم دور جا پڑیں گے۔ ہاں اگر ہم اِس شعر میں "نکتہ چیں"، "اُس کو"، "سنائے نہ بنے"، "بنے بات"، "جہاں"، "بات بنائے نہ بنے" لکھیں گے تب ہم منشاے مصنّف کو صحیح طور پر پیش کر سکیں گے۔ اِس کا مطلب یہ ہوا کہ پُرانی تحریروں میں (وہ خطّی ہوں یا مطبوعہ) ایسی املائی تبدیلیاں ضروری ہیں جن کی مدد سے عبارت کی معنویت کو محفوظ رکھا جا سکے اور اس طرح منشاے مصنّف کو صحیح طور پر پیش کیا جا سکے۔

علامات

اِس بات کو بہ طورِ اصول سامنے رکھنا چاہیے کہ جہاں تدوین کا مقصد یہ ہے کہ متن کو منشاے مصنّف کے مطابق پیش کیا جائے، وہیں یہ بات بھی اُس میں شامل ہے کہ قاری اُس متن کو صحیح طور پر پڑھ سکے۔ متن پڑھنے ہی کے لیے مُرتّب کیا جاتا ہے۔ اِس بنا پر وہ سارے اضافے، جو خواندگی میں، یعنی صحیح طور پر خواندگی میں معاون ہو سکتے ہیں، اُن کے شمول کو مناسب سمجھا جائے گا، یا ضروری۔ اعراب نگاری اسی بنا پر کبھی مناسب، یعنی اختیاری ہو سکتی ہے اور کبھی اُس کو لازم قرار دیا جائے گا۔ وہ علامات، جن کی مدد سے معروف، مجہول، مخلوط اور غنّہ آوازوں کا تعیّن کیا جا سکتا ہے، اُن کی حیثیت بھی اعراب جیسی ہوتی ہے، اِسی لیے کبھی اُن کا شمول اختیاری ہو سکتا ہے اور کبھی ضروری۔ اعراب کی طرح علامتیں بھی صحیح تلفظ کے تعیّن میں معاون ہوتی ہیں، اِس لیے اُن کا درجہ وہی ہوگا، حیثیت وہی ہوگی جو اعراب سے متعلق ہے۔

ایسے کون سے لفظ ہو سکتے ہیں، اس کا تعلق مُرتِب کی صواب دید سے ہوتا ہے۔ اس بات کی تکرار کی جاتی ہے کہ اعراب کی طرح علامات کا شمول بھی اختیاری اور لازمی، دو حصّوں میں منقسم ہوگا۔ جن الفاظ میں مذکورہ آوازوں کا تعیّن اوسط درجے کے قاری کے لیے مشکل ہو سکتا ہے، اور ایسے الفاظ کے تلفظ میں غلطی کا امکان ہو سکتا ہے، وہاں علامات کا شمول لازمی ہوگا۔ دوسرے مقامات پر مرتب کی صواب دید کے مطابق اختیاری ہوگا۔ ہاں دکنی ادب کی تدوین میں اعراب کی طرح علامتوں کے شمول کو بھی لازم قرار دیا جانا چاہیے، یوں کہ دکنی الفاظ میں آوازوں کا صحیح صحیح تعیّن طالبِ علم اور عام قاری کے لیے ناممکن کی حد تک مشکل ہو گیا ہے۔

توقیف نگاری [پنکچویشن]۔

رُموزِ اوقاف عبارت میں شامل ہوں، تو عبارت کو صحیح طور سے پڑھنے اور سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ یہی اِن کے شمول کی وجہِ جواز ہے۔ اکثر قدیم مصنفین کی تحریروں میں ان کا وجود نہیں ملے گا، اِس طرح یہ اضافہ ہوگا۔ چوں کہ اِس اضافے سے عبارت کے پڑھنے میں اور مطلب سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے، اور بہت سے مقامات پر قاری غلط خوانی یا غلط فہمی سے محفوظ رہ سکتا ہے، اِس لحاظ سے یہ اجزا گویا منشائے مصنّف کی بازیافت میں معاون ہوتے ہیں، اس طور پر دیکھا جائے تو اِن کی شمولیت ضروری قرار پائے گی۔ دکنی ادب ہو یا شمالی ہند کا ادب ہو، دونوں کا حکم اِس لحاظ سے ایک جیسا ہے۔ نو طرزِ مرصّع شمالی ہند کی نثری کتاب ہے، اُس کے متن کو صحیح طور پر پڑھنا رموزِ اوقاف کے بغیر مشکل اور مشکل تر ہے۔ یہی احوال کربل کتھا کا ہے اور یہی حال غالبؔ کی دورِ اوّل کی شاعری کا ہے۔

اُردو میں رموزِ اوقاف کا باضابطہ رواج اپنی ابتدائی شکل میں فورٹ ولیم کالج کی کتابوں سے ہوتا ہے۔ اب گویا یہ طے شدہ ہے کہ کسی متن کو اِس سے خالی نہیں ہونا چاہیے۔ کاما، فل اسٹاپ، سیمی کولن، کولن، استفہامیہ، ندائیہ، قوسین اور واوین، اِس کے اہم اجزا ہیں۔ یہ سب عبارت خوانی اور عبارت فہمی میں مددگار ہوتے ہیں۔ اِنھیں بھی منشائے مصنّف کے

تعیّن میں معاون اجزا کے طور پر دیکھنا چاہیے اور اِس اعتبار سے اِن کے شمول کو بھی تدوین کا ضروری حصّہ ماننا چاہیے۔ مذکورہ اجزاے توقیف نگاری کی تعریف اور محلِ استعمال کے لیے قواعدِ اُردو (مولوی عبدالحق مرحوم) اور اُردو املا (مولفۂ راقم الحروف) کو دیکھنا چاہیے۔ اِن کتابوں میں ساری ضروری تفصیلات ملیں گی۔ انجمن ترقّیِ اُردو ہند (نئی دہلی) نے میری مرتّب کی ہوئی چار کتابیں اب تک شائع کی ہیں: فسانۂ عجائب، باغ و بہار، گلزارِ نسیم، مثنویاتِ شوق ، اِن کتابوں میں علامات اور رموزِ اوقاف کو التزام کے ساتھ شاملِ عبارت کیا گیا ہے۔ اِس سلسلے میں اِن کتابوں کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

(الف) تشدید اور اضافت کے زیر، یہ دونوں بھی ضروی اجزا ہیں۔ تشدید تو جزوِ املاے لفظ ہے۔ جس لفظ میں حرفِ مشدّد ہو، اُس کو اگر تشدید کے بغیر لکھا جائے تو اُس لفظ کے املا کو ناتمام املا ماننا چاہیے۔ روز مرّہ کی تحریروں میں عام طور پر تشدید کا التزام نہیں کیا جاتا، حالاں کہ کیا جانا چاہیے۔ یہ کوئی اضافی حصّہ نہیں، یہ تو لفظ کا حقیقی جز ہے۔ تشدید ایک حرف کی قائم مقامی کرتی ہے، وہ ہم کو بتاتی ہے کہ فُلاں حرف دو بار شاملِ تلفظ ہوگا۔ بہ ہر صورت تدوین میں مشدّد حروف پر تشدید لکھنے کو لازم سمجھنا چاہیے۔

(ب) اب رہا اضافت کا زیر، تو یہ بھی تشدید کی طرح جزوِ لفظ ہوتا ہے اور اِس طرح شاملِ املا ہوتا ہے۔ جس طرح ہم تشدید لکھنا ضروری نہیں سمجھتے، اُسی طرح اضافت کے زیر بھی پابندی کے ساتھ نہیں لگاتے، حالاں کہ لگانا چاہیے۔ چوں کہ اضافت کا زیر، تشدید کی طرح جزوِ املاے لفظ ہے، اِس بنا پر تدوین میں اُسے ضروری قرار دیا جانا چاہیے۔

۳

متن اور متعلّقاتِ متن کی تفہیم کے لیے متن کے ساتھ کچھ اضافے ضروری ہوتے ہیں، ماقبلِ متن بھی، متن کے ساتھ بھی اور ما بعدِ متن بھی۔ اِن میں ایک تو مقدّمہ ہے

جو متن سے پہلے شاملِ کتاب ہوتا ہے، اگرچہ عام طور پر اُسے لکھا جاتا ہے متن کی تدوین مکمل ہونے کے بعد، اور اُن ضمیموں کے مکمل ہونے کے بعد جو متن کے آخر میں شاملِ کتاب ہوتے ہیں۔ اِس میں عام طور پر مصنّف کے ضروری حالات ہوتے ہیں، اُس متن کے انتساب کی اور زمانۂ تصنیف کی بحث ہوتی ہے اور اگر مصنّف نے متن پر نظرِ ثانی کی ہے (ایک بار یا کئی بار) تو اُس کی تفصیلات ہوتی ہیں۔ مختلف خطّی اور مطبوعہ نسخوں کا (اگر خطّی یا مطبوعہ نسخے موجود ہوں) مکمل تعارف شامل کیا جاتا ہے۔ زبان اور بیان سے بھی بحث کی جاتی ہے اور دوسرے مسائل کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔

مذکورہ عنوانات کے علاوہ، باقی عنوانات جو مقدّمے میں زیرِ بحث آسکتے ہیں، اُن کی فہرست بنانے کی نہ ضرورت ہے اور نہ یہ مناسب ہے۔ مختلف متون کے مختلف مسائل ہوتے ہیں، مرتّب اپنی صواب دید کے مطابق عنوانات کا تعیّن کرتا ہے۔ مختصراً صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُس متن سے متعلق جو بحثیں زمانۂ تصنیف، صحّتِ انتساب، عہدِ مصنّف اور حالاتِ مصنّف سے متعلق ضروری ہو سکتی ہیں اور جن کے بغیر اُس متن کے متعلقہ مسائل کو معلوم نہ کیا جاسکتا ہو اور اُس متن کی تفہیم کے لیے وہ ضروری ہوں، ایسی سب بحثوں کو شاملِ مقدّمہ ہونا چاہیے۔ البتّہ یہ کہنا ضروری ہے کہ مفصّل تنقیدی بحثوں کو شاملِ مقدّمہ نہیں ہونا چاہیے۔ مجملاً کچھ کہا جاسکتا ہے اور بعض اہم خصوصیات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، مگر مفصّل تنقیدی جائزہ شامل نہیں ہونا چاہیے۔ مفصّل تنقیدی جائزے سے سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ تدوین سے حقیقی تعلق رکھنے والے مسائل زیرِ بحث نہیں آپاتے۔

یہ بات ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ مدوّن کا نقاد ہونا ضروری نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تدوین اور تنقید، یہ دو مختلف موضوعات ہیں۔ متضاد نہیں، مختلف۔ ایسے کم لوگ ہوں گے جو بہ یک وقت دونوں کا حق ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ محقّق ہو یا مدّون اور ناقد، یہ الگ الگ راہوں کے راہی ہوتے ہیں۔ تحقیقی مقالے میں اور مُرتّب کیے ہوئے متن میں جب بھی مفصّل تنقیدی انداز کی تحریر کو شامل کیا جائے گا،

تحقیق، تدوین اور تنقید، سب کی حق تلفی ہوگی۔ ڈاکٹر محی الدّین قادری زورؔ نے کلیاتِ قلی قطب شاہ مرتّب کیا تو اُس پر طویل مقدمہ لکھا، طویل تر۔ اُس مقدّمے میں اور بہت کچھ ہے، لیکن متن سے متعلق گویا کچھ نہیں۔ متن سے متعلق جو نہایت ضروری باتیں لازماً بیان کی جانا چاہیے تھیں، اُن میں سے کوئی بات بیان میں نہیں آپائی۔ ستم یہ ہے کہ اِس کا جو دوسرا اڈیشن سامنے آیا، ایک دوسرے مرتّب کے نام سے، اُس کا احوال بھی اِس لحاظ سے عین مین وہی ہے جو پہلے اڈیشن کا تھا۔ اِن دونوں اڈیشنوں کو بہ آسانی اِس سلسلے میں بہ طورِ مثال پیش کیا جاسکتا ہے کہ مقدمۂ مرتّب کو کیسا نہیں ہونا چاہیے۔ اِس کے بر خلاف مولانا امتیاز علی خاں عرشیؔ کے مرتّب کیے ہوئے دیوانِ غالبؔ کے مقدّمے کو اور اُنھی کے مرتّب کیے ہوئے خطوطِ غالبؔ کے مجموعے مکاتیبِ غالب کے مقدّمے کو بہ طورِ مثال پیش کیا جاسکتا ہے کہ مقدّمے میں کیا ہونا چاہیے اور اُس کے مباحث کا تعیّن اور ترتیب کس طرح ہونا چاہیے۔

تحقیق اور تنقید کے خلطِ مبحث کی روایت نے ہمارے یہاں پی. ایچ. ڈی کے مقالوں کے طفیل فروغ پایا ہے۔ ایک سانچا سا بن گیا ہے تحقیقی مقالوں کا، جس میں حقیقی تحقیقی بیانات سے کہیں زیادہ سماجی اور سیاسی پس منظر اور تنقیدی محاکے کو جگہ ملتی ہے اور پورا مقالہ چوں چوں کا مربّا بن کر رہ جاتا ہے۔ تدوین میں اِس تباہ کن روایت کو جگہ نہیں ملنا چاہیے اور مدوّن کو معلوم ہونا چاہیے کہ مفصّل تنقیدی جائزہ اُس کا کام نہیں، یہ دوسروں کا کام ہے۔ تدوین میں مقدّمے کو صرف متعلّقاتِ متن کے مسائل پر حاوی ہونا چاہیے اور اِس سلسلے میں مذکورۂ بالا مقدّمات کو بہ طورِ مثال سامنے رکھنا چاہیے۔ متن کے ساتھ کچھ مختصر حواشی بھی ہوسکتے (اور عموماً ہوتے ہیں)۔ چوں کہ وہ مختصر ہوتے ہیں اور اُن کا متعلّقہ لفظ، عبارت یا کسی بیان کے ساتھ ہی سامنے آنا ضروری ہوتا ہے، اِس لیے اُنھیں اُسی صفحے کے نچلے حصّے میں نمبر شمار کی ترتیب کے ساتھ لکھا جاتا ہے اور اِسی طرح لکھنا چاہیے۔ یہ تو وہ حواشی ہوئے جو متن سے متعلق ہوتے ہیں۔ مقدّمۂ مرتّب میں بھی کچھ مقامات پر حواشی کی ضرورت

پڑتی ہے کسی ایسی وضاحت کے لیے جسے مرتب کی رائے میں اصل عبارت کے ساتھ نہیں آنا چاہیے۔ ایسی کون سی عبارت کو حاشیے میں آنا چاہیے اور کس عبارت کو مقدّمے کی اصل عبارت کے ساتھ ہی آنا چاہیے، اس کا فیصلہ مُرتّب کی صواب دید سے متعلق ہوگا۔ اِس کے لیے کسی قاعدے قانون کا بنانا مشکل ہے اور اُس کی کچھ ایسی ضرورت بھی نہیں۔

وہ اضافے جو ضمیموں کی صورت میں متن کے آخر میں شامل ہوتے ہیں، اُن کو کئی حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اِس سلسلے کے کچھ عنوانات یہ ہو سکتے ہیں: تشریحات، تلفّظ اور املا کے مباحث، انتساب اشعار، اسمائے خاص سے متعلق تشریحات۔ اختلافِ نسخ، الفاظ کا طریقِ استعمال، فرہنگ، اشاریہ، کتابیات۔ آخرِ متن میں شامل پہلا ضمیمہ، جس کا عنوان "تشریحات" ہو یا کچھ اور، بہت اہمیّت رکھتا ہے۔ متن سے متعلق ہر قسم کی ایسی تشریحات اِسی میں آتی ہیں جن کا سامنے آنا متن کی تفہیم میں کسی نہ کسی جہت سے معاون ہو سکتا ہے۔ اِس ضمیمے کے اندراجات کی قطعیّت کے ساتھ حد بندی تو نہیں کی جاسکتی اور نہ اُن کے اندراج کے لیے کوئی متعیّن طریقۂ کار بنایا جاسکتا ہے۔

جیسا کہ میں اس سے پہلے لکھ چکا ہوں، ہر متن اپنے مسائل ساتھ لے کر آتا ہے، جن میں سے بیش تر مسائل دوسرے متنوں کے مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ مرتّب ہی صحیح طور پر یہ طے کر سکتا ہے کہ اِس ضمیمے میں کون سے اندراجات اور توضیحات کو جگہ ملنا چاہیے۔ عرشیؔ صاحب نے دیوانِ غالبؔ (نسخۂ عرشیؔ) کے ضمیمۂ اوّل میں، جس کا عنوان اُنھوں نے "شرحِ غالب" رکھّا ہے، کہیں تو اشعار کی شانِ نزول کی صراحت کی ہے، کہیں کسی اخبار یا کتاب یا کسی اور ماخذ کے حوالے سے اُس حصّۂ کلام کا زمانۂ تصنیف متعیّن کیا ہے، کہیں کسی شعر کا ہم مفہوم اُردو، فارسی شعر لکھا ہے اور کہیں کسی شعر کا وہ مفہوم نقل کیا ہے جو غالبؔ نے خود اپنے کسی خط میں لکھا ہے یا حالیؔ نے یادگارِ غالب میں اُس کا حوالہ دیا ہے (وغیرہ)۔ میں محض بہ طورِ مثال اِس حصّے سے ایک وضاحت نقل کرتا ہوں۔ دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ (طبعِ اوّل)

کے ص ۲۸۵ پر "مرثیہ" کے عنوان سے کچھ اشعار ہیں، پہلا شعر یہ ہے:

سلام اُسے، کہ اگر بادشا کہیں اُس کو　　تو پھر کہیں کہ کچھ اس سے سوا کہیں اُس کو

اِس سے متعلق ضمیمۂ "شرحِ غالب" میں ص ۳۸۲ پر یہ اندراج ملتا ہے:

"رضا لائبریری رام پور میں ایک کتاب "دستور العمل اودھ" کے نام سے محفوظ ہے اس میں مجتہد العصر مولانا سیّد محمد لکھنوی کی شاہ اودھ کے سامنے پیش کی ہوئی تحریریں اور اُن پر شاہ کی توقیعیں منقول ہیں۔ اسیرؔ لکھنوی، جو شاہ کے میر منشی تھے، اس کتاب کے مرتّب معلوم ہوتے ہیں۔ یہ سلام اس دستور العمل میں مجتہد العصر کے مکتوب مورخۂ ۴/ ذیقعدہ ۱۲۷۰ھ (۳۰/جولائی ۱۸۵۴ء) کے متصل بعد نقل کیا گیا ہے، جس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان تاریخوں کے کچھ ہی بعد میرزا صاحب کی طرف سے موصول ہوا ہوگا۔ سلام کا عنوان ہے: "یا اسد اللہ الغالب" اور خاتمے پر میرزا صاحب کی مُہر (اسد اللہ الغالب) بھی نقل کردی گئی ہے"۔

فسانۂ عجائب مرتّبۂ راقم الحروف کے ضمیمۂ "تشریحات" سے دو تین مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ اِس کتاب کے متن میں ص ۵ پر ایک جملہ ہے: "..... اس شہر کو دیکھیے، تو جہان کی دید کی حسرت نہ رہے"۔ اِس سے متعلق ضمیمۂ تشریحات میں لکھا گیا ہے:

"یہاں "جہاں کی دید" اور "جہاں کے دید" دونوں طرح پڑھا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ لفظ قدما کے یہاں بہ تذکیر بھی ملتا ہے [میرؔ، سوداؔ، دردؔ، کے یہاں سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں] لیکن یہاں اِسے مونث اِس بنا پر مانا گیا ہے کہ ص ۲۶۴ پر بھی یہ لفظ آیا ہے اور وہاں واضح طور پر بہ تانیث آیا ہے: "دید دریائی جانوروں کی کرتا تھا"۔ اِسی بنا پر یہاں بھی اِسے بہ تانیث رکھا گیا ہے۔ یہ وضاحت بے جا نہ ہوگی کہ متوسّطین اور متاخرین کے یہاں عموماً یہ لفظ مونث ملتا ہے۔ جلالؔ نے بھی مفید الشّعراء میں اِسے مونث ہی لکھا ہے" (ص ۳۶۵)۔

ایک دوسری طرح کی مثال۔ اِسی کتاب میں ص ۱۶ پر "بیانِ لکھنؤ" میں یہ جملہ ہے: "میرک جان صاحب پیرنے کے فن سے ایسے آشنا ہوئے کہ مردمِ برّ و بحر سرگرمِ ثنا

ہوئے"۔ ضمیمۂ تشریحات میں لفظِ "آشنا" سے متعلق یہ وضاحت کی گئی: "آشنا" کے ایک معنی پیراک بھی ہیں اور اِس طرح اِس لفظ سے ایہام کا لطف عبارت میں پیدا ہوگیا ہے" (ص ۱، ۳)۔

متن میں ایک جملہ یوں ہے: "بعد حمد خالقِ جن و بشر، حاکمِ قضا و قدر، مُبْدِءِ شام، طالعِ سحر" (ص ۲)۔ ضمیمۂ تشریحات میں اِس سے متعلق لکھا گیا ہے:

> "اِن دونوں ٹکڑوں میں دو لفظ صراحت طلب ہیں: پہلے ٹکڑے میں لفظ "مبدء" کو بہ لحاظ معنویت بہ فتحِ اوّل و سوم اور بہ ضمِ اوّل و کسرِ سوم، دونوں طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ پہلی صورت میں یہ اسمِ ظرف ہوگا اور دوسری صورت میں اسمِ فاعل۔ مگر میں نے آخر الذکر کو ترجیح دی ہے، اس بنا پر کہ خالق، حاکم، طالع، تینوں اسمِ فاعل ہیں، یوں حُسنِ عبارت بہ ظاہر اسی کا متقاضی معلوم ہوتا ہے کہ اِسے بھی اسمِ فاعل مانا جائے یعنی صبح کو طلوع کرنے والا اور شام کو ظاہر کرنے والا۔ اِسی نسبت سے "مُبْدِءِ" لکھا گیا ہے۔
>
> دوسرے ٹکڑے میں لفظِ "طالع" کے سلسلے میں یہ صراحت ضروری ہے کہ مصنف نے اِس عبارت میں "طالع" طلوع کرنے والا کے معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن یہ فعل لازم ہے اور اِس کے معنی ہیں: طلوع ہونے والا۔" (ص ۳۶۴)۔

ایسی جملہ تشریحات سے متن کو صحیح طور پر سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اس لحاظ سے بجا طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایسی توضیحی عبارتیں ضرور شاملِ کتاب ہونا چاہییں۔ متن منشائے مصنف کی آئینہ داری کرتا ہے، اس لحاظ سے ایسی ضروری تشریحات گویا منشائے مصنف کو روشن کرنے اور اُس کے محاسنِ بیان اور متعلقاتِ بیان کو قاری تک بہتر صورت میں پہنچانے کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔

ضمیمۂ تشریحات کے سوا اور جو ضمیمے شاملِ کتاب ہوں، وہ سب در حقیقت متن کو بہتر طور پر سمجھنے میں مددگار ہوتے ہیں، اِس بنا پر اُن کی ناگزیر اہمیت سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا۔ یہ تو مرتب کی صواب دید پر منحصر ہے کہ وہ کن ضمیموں کا شمول مناسب سمجھتا ہے اور یہ بھی کہ کسی ضمیمے میں وہ کس طرح کے اندراجات کو شامل کرنا ضروری اور مناسب

سمجھتا ہے۔ یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ مرتب ایک یا دو ضمیموں ہی کو شاملِ کتاب کرے اور اُنھی میں سارے ضروری مباحث آجائیں۔ اِس کے لیے کوئی خاکہ یا قاعدہ نہیں بنایا جاسکتا، البتہ یہ کہنا ضروری ہے کہ متن کے جس قدر ضروری متعلقات ہوں، وہ سب زیرِ تشریح آنا چاہیے۔ مثلاً کسی متن میں جو اشعار، اقوال اور اقتباسات آئے ہوں تو اُن کی تخریج لازم ہے، یعنی یہ پتا لگانا کہ اُن کا مصنف کون ہے اگر اصل متن میں مصنف نے اِس کی صراحت نہیں کی ہے تب۔ اگر صراحت کی ہے، تب بھی یہ دیکھنا ہوگا کہ مصنف کی صراحت درست ہے یا نہیں۔ اور ہر صورت میں اصل مآخذ سے اُن اشعار وغیرہ کے متن کا مقابلہ کیا جائے گا۔ اگر اختلافات ہوں گے تو اُن کی نشان دہی کی جائے گی۔ اِسی طرح اصل متن میں جو حوالے آئیں گے، اُن کا بھی اصل مآخذ سے مقابلہ کیا جائے گا۔ جس قدر اسماے معرفہ آئے ہوں، خواہ اشخاص کے نام ہوں، عمارتوں کے نام ہوں، کتابوں کے نام ہوں یا کچھ دوسرے نام ہوں، اُن سب پر بہ قدرِ بایست حواشی لکھے جائیں گے۔ یہ ایک الگ ضمیمے میں بھی ہوسکتے ہیں اور کسی ضمیمے کا جز بھی ہوسکتے ہیں۔ اِسی طرح اختلافِ نسخ کو بھی مرتب کیا جائے گا اور ایک الگ ضمیمے میں یا پھر ضمیمۂ تشریحات کے تحت اُن کی مکمل طور پر نشان دہی کی جائے گی۔

ضمیمے جو شاملِ متن کیے جاتے ہیں، اُن کی کیفیت کو سمجھنے کے لیے اور اُن کی مختلف ترتیبوں کو اور مختلف شکلوں کو سمجھنے کے لیے مندرجۂ ذیل کتابوں کے مطالعے کی سفارش کی جاتی ہے:

دیوانِ غالب نسخۂ عرشی، دیوانِ غالب مرتبۂ کالی داس گپتا رضا، کربل کتھا مرتبۂ مالک رام و مختار الدین احمد، تاریخ محمدی مرتبۂ عرشی صاحب، فسانۂ عجائب مرتبۂ راقم الحروف، باغ و بہار (ایضاً)، گلزارِ نسیم (ایضاً)، کلیاتِ مکاتیبِ اقبال مرتبۂ سید مظفر حسین برنی۔ یہ واضح کردیا جائے کہ یہاں ایسی کتابوں کی مکمل فہرست پیش کرنا مقصود نہیں۔ تدوین کے اچھے طالب علم اِنھی چند کتابوں سے بھی بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں اور سمجھ سکتے ہیں۔ اِس بات کو ایک بار پھر کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مفصل

مقدّمے کے ساتھ ساتھ آخرِ متن میں ضمیمے ضرور شامل ہونا چاہیے۔ ضروری وضاحتوں کے بغیر متن کے بہت سے مقامات اُس طرح روشن نہیں ہو پاتے جس طرح روشن ہونا چاہیے۔ ایسے ضمیموں کو مرتّب کرکے اور مفصّل مقدّمہ شامل کتاب کرکے اچھا مرتّب تفہیمِ متن کی ایسی سہولتیں فراہم کرتا ہے جو اُس متن کو اور اُس کے واسطے سے مصنف کی مراد اور اُس کے منشا کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور اِس لحاظ سے اِن کا شمول ضروری اجزا کی حیثیت رکھتا ہے۔

★★★★★★★★★★★★★★★★★

تدوین اور اعراب نگاری

لفظوں پر زبر، زیر، پیش لگانا اُردو لکھاوٹ کی روایت میں شامل نہیں رہا ہے۔ اب سے پہلے کسی بزرگ کو اِس طرف متوجہ کیا جاتا، تو غالباً وہ یہی کہتے کہ میاں! کیوں اچھی خاصی کتاب کو بغدادی قاعدہ بنانا چاہتے ہو۔ آسان پسندی کو یوں بھی اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اب حالات نے اور ضرورتوں نے مجبور کر دیا ہے کہ جس چیز کو آسان پسندی سے تعبیر کیا جاتا تھا، اُسے ضرورت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے۔ اِس ضرورت کا خاص طور پر احساس، ہوتا ہے ایسے کلاسکی متنوں کی تدوین کے دوران، جو شاملِ نصاب بھی ہیں۔

اصل بحث سے پہلے یہ بات واضح ہو جانا چاہیے کہ اُصولاً اعراب نگاری، تدوین کا جز نہیں، یہ اضافہ ہے۔ اِس اضافے کا مقصد ہوتا ہے متن کی قرائت کو تلفّظ کے لحاظ سے آسان بنانا۔ متن کو ہم اِسی خیال سے مرتب کرتے ہیں کہ اُسے پڑھا جائے گا۔ اگر اُس کی قرائت صحیح طور پر نہ ہو سکے، اُس صورت میں تدوین کا مقصد پوری طرح حاصل نہیں ہو سکے گا۔ عبارت میں علامات کا اضافہ اِسی لیے کیا جاتا ہے کہ اُن کے شمول سے متن کی صحیح قرائت میں مدد ملے گی۔ یہ اضافہ بھی اصولاً تدوین کا جُز نہیں، مگر تدوین کے عمل کی تکمیل میں معاون ضرور ہوتا ہے۔ یہی احوال اعراب کا ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اہم بات اور بھی ذہن میں رکھنے کی ہے۔ بہت سے لفظوں کا تلفّظ مختلف اعتبارات سے وضاحت طلب ہوتا ہے۔ اگر اُس کی وضاحت نہ کی جائے تو بہت سی ضروری باتیں قاری کے سامنے نہیں آپائیں گی۔ اِس کے لیے ضروری ہوگا کہ تلفظ کے لحاظ سے وضاحت طلب لفظوں پر اعراب لگائے جائیں اور پھر حواشی میں وضاحت کی جائے۔

نصابی متنوں پر باضابطہ اعراب لگانے کا آغاز فورٹ ولیم کالج کلکتہ کی مطبوعات سے

ہوتا ہے۔ جان گل کرسٹ پہلا شخص ہے جس نے اُردو املا کے موضوع پر سب سے پہلے ایک رسالہ لکھا تھا اور کالج کی مطبوعات کے لیے نظامِ املا مرتّب کیا تھا، جس میں اعراب اور علامتوں پر بہت زور دیا گیا تھا۔ اُس نے کتابوں کا انتخاب نصابی ضرورتوں کے تحت کیا تھا۔ وہاں کی چھپی ہوئی دو کتابیں اِس وقت میرے سامنے ہیں: باغ و بہار، سحرالبیان۔ اِن کتابوں میں التزام کے ساتھ لفظوں پر حرکات لگائی گئی ہیں اور معروف، مجہول، لین اور مخلوط آوازوں کے تعیّن کے لیے علامتوں سے کام لیا گیا ہے۔ باغ و بہار تو میرامَّن کی معروف کتاب ہے، اُن کی ایک اور کتاب گنجِ خوبی ہے، جو فارسی کی معروف کتاب اخلاقِ محسنی کا ترجمہ ہے۔ حُسنِ اتّفاق سے گنجِ خوبی کا مخطوطہ میرامَّن کے ہاتھ کا لکھا ہوا رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے کتاب خانے میں محفوظ ہے اور اُس کا عکس میرے سامنے ہے؛ مخطوطے میں گل کرسٹ کے مقررہ نظامِ املا کے مطابق میرامَّن نے بہت سے لفظوں پر اعراب لگائے ہیں اور مقررہ علامات سے بھی کام لیا ہے۔ ((۱)) اعراب اور علامات کے اِس اہتمام سے بہت سے لفظوں کے اُس زمانے کے تلفظ کو، یا یوں کہیے کہ میرامَّن کے مختارات کو معلوم کرنے میں بیش قیمت مدد ملتی ہے۔ آج کوئی شخص باغ و بہار کو مرتّب کرنا چاہے، تب اُس کو اِس "بیش قیمت مدد" کا صحیح طور پر اندازہ ہوسکے گا۔

گل کرسٹ نے پچھلی صدی کے آغاز میں جس ضرورت کو محسوس کیا تھا، اِس صدی کے اواخر میں بھی ہم اُس کی طرف توجّہ کریں تو غنیمت ہوگا۔ اُس صدی

((۱)) گل کرسٹ کی ہمہ گیر صلاحیتوں کا اِسی ایک بات سے بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ہمارے بزرگ ایسی پابندیوں کے نہ قائل تھے نہ عادی۔ میرامَّن نے شروع سے آخر تک اِس مخطوطے میں اعراب اور علامات کا جیسا التزام اور اہتمام برقرار رکھا، وہ دراصل گل کرسٹ کی بے مثال رہ نمائی اور صلاحیت کارکردگی کی آئینہ داری کرتا ہے۔ میرامَّن جوانی میں نہیں، بڑھاپے میں وہاں پہنچے تھے؛ اُن جیسے شخص کو ایک نئے اندازِ نگارش کا خوگر بنا دینا غیر معمولی بات ہے۔

میں انگریز طالب علموں کے لیے تلفّظ کی جن مشکلوں کا اندازہ کیا گیا تھا، آج بڑی حد تک اُس سے ملتی جلتی صورت نظر آرہی ہے۔ زمانے کی گردش نے اب اِس خاص معاملے میں اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان، اُستاد اور شاگرد سب کو قریب تر کردیا ہے اور دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں فاصلہ شاید کچھ زیادہ نہیں رہا ہے۔ اب یہ ضروری ہوگیا ہے کہ اعراب اور علامات کو تدوین کے عمل کا ضروری حصّہ مان لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ نصابی اور غیر نصابی متون میں انداز کچھ مختلف رہے گا، یعنی کم و بیش کا فرق رہے گا۔ نصابی متون میں اعراب اور علامتوں کا اوسط لازماً زیادہ ہوگا۔ اصل میں اِس کمی بیشی کا تعلق مرتّب کے طریقۂ کار سے اور اُس کی صواب دید سے رہے گا؛ مگر اب تدوین میں اعراب و علامات کا التزام اُس کے عمل کا ایک ضروری حصّہ مانا جائے گا۔ میں اِس سلسلے میں بس دو تین مثالیں پیش کروں گا، جن سے معلوم ہوگا کہ اعراب نگاری کیوں ضروری ہے اور یہ بھی معلوم ہوسکے گا کہ لفظوں پر اعراب لگانے کے سلسلے میں کن مشکلات اور کیسے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

ایک مصدر ہے "چھِپنا"۔ جلالؔ نے اپنے لغت سرمایۂ زبانِ اُردو میں لکھا ہے: "یہ لفظ فصحائے لکھنؤ کی زبان پر بالکسر ہے اور اہلِ دہلی کی زبان پر بالضّم"۔ یہی بات مولفِ نور اللّغات نے لکھی ہے اور بحرؔ لکھنوی نے اپنے رسالۂ لغاتُ المصادر بحرُ البیان میں بھی یہی لکھا ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں "چھُپنا" ہے۔ اِس سے اُن اقوال کی تائید ہوتی ہے کہ دہلی میں یہ مصدر بہ ضمّ اوّل ہے۔ دہلی میں اِس مصدر کے مشتقات زبانوں پر بھی بہ ضمِ اوّل ہی ہیں؛ لیکن سیّد انشا نے دریائے لطافت میں جو کچھ لکھا ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فصحائے دہلی کی زبان پر یہ مصدر بہ کسرِ اوّل تھا۔ مغل پورے والوں کی زبان پر گفتگو کرتے ہوئے انشاؔ نے لکھا ہے:

"مغل پورہ، جو شاہ جہان آباد کے بڑے محلّوں میں سے ہے، وہاں رہنے

والوں کی زبان اُردو کے روز مرّہ اور پنجاب کے روز مرّہ سے گڈ مڈ ہے۔ یہ لوگ "لاہور" کو "لہور" بولتے ہیں اور "قطعہ" اگر چہ لغت میں بالکسر ہے، لیکن اُردو کے خلاف وہ لوگ "قَطعہ" نہیں، "قِطعہ" ہی بولتے ہیں۔ اور "چھپ جانا" میں چ پر پیش لگاتے ہیں" [ترجمۂ دریاے لطافت، ص ۲۵]۔

اِس کے بعد آگے چل کر انشاؔ نے اِس طرح وضاحت کی ہے:

"چھِپنا اور چھُپنا میں کسرے اور ضمّے کی مخالفت ہے۔ فصیح بالکسر ہے اور ضمّے کے ساتھ اہلِ مغل پورہ کا لہجہ ہے، اہلِ اُردو کی زبان نہیں" [ایضاً ص ۲۲۲]۔

انشاؔ کے اِس قول کی تائید ہوتی ہے میر امّن کی تحریر سے۔ اُن کی کتاب گنجِ خوبی کے اُس مخطوطے کا اوپر ذکر آچکا ہے جو اُن کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے، اُس میں میر امّن نے اِس مصدر کے جملہ مشتقّات میں ہر جگہ چ کے نیچے زیر لگایا ہے۔ اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک زمانے میں دہلی میں فصحا کی زبان پر "چھِپنا" بہ کسرِ اوّل تھا۔ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ رفتہ رفتہ اِس لفظ کا تلفّظ بدل گیا اور یہ بہ ضمِّ اوّل مستعمل ہو گیا۔ مرزا غالبؔ نے بینجبرؔ کو ایک خط میں لکھا ہے:

"مجموعۂ نثرِ اُردو کا انطباع اگر میرے لکھے ہوئے دیباچے پر موقوف ہے، تو اُس مجموعے کا چھَپ جانا بالفتح میں نہیں چاہتا، بلکہ چھُپ جانا بالضم چاہتا ہوں" [عودِ ہندی، طبعِ اوّل، ص ۱۲۷]۔

ایک اور خط میں اُنھی کو لکھا ہے: "اور ہاں حضرت! وہ مجموعہ چھَپے گا بالفتح، یا چھُپے گا بالضم" (ایضاً ص ۱۲۵)۔ اِس طرح معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں رفتہ رفتہ "چھِپنا" کی جگہ "چھُپنا" نے لے لی۔ آصفیہ کا اندراج اسی کی آئینہ داری کرتا ہے۔ لکھنؤ میں غالباً شروع ہی سے "چھِپنا" مستعمل رہا ہے۔ رجب علی بیگ سُرورؔ نے شگوفۂ محبّت میں لکھا ہے:

"جناب مولوی محمد یعقوب صاحب کی توجّہ سے یہ قصّۂ یوسف جمال بہ حسن و خوبیِ کمال چاہِ غفلت سے بے اعانتِ دلو و رسن بہ صد جوبن

نکل کے چھپا۔ جب یہ زیر، زبر ہوا، تب مدِّ نظر ہوا" (ص ۵۲)۔

فسانۂ عجائب کی تدوین کے دوران "چھپنا" اور اِس کے مشتقّات کے تلفظ کے تعیّن کی بحث سامنے آئی۔ اُس کے بعد باغ و بہار کی تدوین کے دوران بھی یہ بحث سامنے آئی۔ ایک کتاب دبستانِ دہلی کی تھی اور دوسری کا تعلق لکھنؤ سے تھا۔ اِن دونوں کتابوں میں اِس مصدر کے جملہ مشتقّات کو بہ کسرِ اوّل لکھا گیا۔ ذہن میں اِس خیال کا آنا لازم تھا کہ طلبہ اور دوسرے قاری باغ و بہار میں اِس تلفظ کے تعیّن پر اُلجھیں گے؛ اِس لیے ضمیمۂ تلفّظ و املا میں اِس کی وضاحت کی گئی۔ اگر فسانۂ عجائب اور باغ و بہار میں اہم الفاظ پر اعراب لگانے کا التزام نہ کیا جاتا تو یہ تفصیلات سامنے نہیں آپاتیں اور اِن متنوں کا قاری اِن نہایت ضروری تفصیلات سے بھی ناواقف رہتا اور اِن دونوں متنوں میں اِس لفظ کا صحیح تلفّظ بھی اُس کو معلوم نہ ہو پاتا۔ اگر باغ و بہار میں "چھُپنا" پڑھا جاتا، تو یہ تلفّظ قطعی طور پر منشاے مصنّف کے بھی خلاف ہوتا اور اُس عہد میں زبان اور تلفّظ کے مسائل سے بے خبری پر بھی دلالت کرتا اور متن کی قرائت تو غلط ہو ہی جاتی۔

ایک لفظ ہے "سرود"۔ یہ راگ اور نغمے کے معنی میں بھی آتا ہے اور ایک ساز کا نام بھی ہے۔ لفظ بہ لحاظِ املا ایک ہے، بہ لحاظ معنی تلفّظ مختلف ہے۔ آصفیہ اور نور، دونوں میں صراحتاً مرقوم ہے کہ نغمے کے معنی میں بہ ضمِّ اوّل ہے اور ساز کے معنی میں بہ فتحِ اوّل۔ یہ لفظ فسانۂ عجائب میں کئی جگہ آیا ہے؛ مرتّب نے ہر جگہ اِس معنوی امتیاز کا لحاظ رکھا ہے کہ جہاں یہ نغمے کے معنی میں آیا ہے، وہاں س پر پیش لگایا گیا ہے اور جہاں یہ ساز کے معنی میں آیا ہے، وہاں س پر زبر لگایا گیا ہے۔ اِس خیال سے کہ طالبِ علم کسی طرح کی اُلجھن سے دوچار نہ ہوں، تلفّظ اور املا سے متعلق ضمیمے میں اِس سے متعلق مفصّل تشریحی عبارت لکھی گئی ہے۔ تدوین کے نقطۂ نظر سے متن میں ضبطِ حرکات کو ضروری خیال کیا گیا اور وضاحت کے لیے ضمیمے میں ضروری عبارت لکھی گئی۔

فسانۂ عجائب میں ایک جگہ "خواجہ خضر" آیا ہے، جملہ یہ ہے: "اُن کے بعد ہزارہا سقّا خواجہ خضر کا دم بھرتا، چھڑکاؤ کرتا"۔ لفظِ "خضر" کے فارسی میں تین تلفّظ ملتے ہیں: بہ کسرِ اوّل و سکونِ دوم، بہ فتحِ اوّل و کسرِ دوم، بہ کسرِ اوّل و فتحِ دوم [خِضر، خَضِر، خِضَر] بہارِ عجم اور غیاث اللغات دونوں میں یہ تفصیل ملتی ہے۔ اُردو میں "خِضر" اور "خِضَر" سننے میں آیا ہے اور نظم میں بھی دونوں طرح دیکھا گیا ہے؛ لیکن "خواجہ خضر" میں "خِضَر" عموماً بہ فتحِ دوم سننے میں آیا ہے۔ مشکل یہ تھی کہ یہ مرکّب [خواجہ خضر] آصفیہ اور نور، دونوں میں نہیں اور جب تک کسی سند کی بُنیاد پر فتحے کا تعیّن نہ کیا جاسکے، اُس وقت تک محض سماعت کی بنیاد پر ضاد پر زبر لگانا مناسب نہیں تھا۔ دورانِ جستجو انشاؔ کے یہاں یہ مرکّب بہ فتحِ ضاد ملا:

ایسے میں چلیے کیجے تماشا، سیر کو پریاں آئی ہیں
ندی کے اندر خواجہ خضر کی نذر کے بیڑے پڑتے ہیں [کلامِ انشا ص ۱۳۹]۔

اِس کے بعد اثرؔ لکھنوی کا ایک قول سامنے آیا۔ مولفِ نور اللغات نے لفظِ "خضر" کے تحت لکھا ہے: "لکھنؤ میں اب بہ فتحِ اوّل و کسرِ دوم و بالکسر زبانوں پر ہے"۔ اثرؔ صاحب نے اِس قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"بہ فتحِ اوّل و کسرِ دوم بول چال میں ہرگز مستعمل نہیں۔ بہ کسرِ اوّل و سکونِ دوم و سوم ہے۔ یہ مردوں کے متعلق کہا۔ عورتیں خالی خضر بولتی ہی نہیں۔ "خواجہ خضر" کہتی ہیں، خِضَر بہ کسرِ اوّل و فتحِ دوم" [فرہنگِ اثر]۔

اِس اندراج سے واضح طور پر معلوم ہوا کہ لکھنؤ میں بھی "خواجہ خِضَر" مستعمل صورت ہے۔ انشاؔ کے شعر اور اِس قول سے صورتِ حال کی مکمّل طور پر وضاحت ہو جاتی ہے۔ اِسی بنا پر متن میں "خواجہ خِضَر" لکھا گیا اور ضمیمۂ تلفّظ و املا میں پوری تفصیل لکھی گئی۔

"للہ" اصلاً بروزنِ مفعول ہے، اِسی لیے دوسرے لام پر کھڑا زبر لگایا جاتا ہے؛ لیکن اشعار میں یہ بروزنِ فعلن بھی آتا ہے۔ ایسی صورت میں اِسے اگر "للہ" لکھا جائے گا

تو مصرع بحر سے خارج ہو جائے گا۔ یہ لازم ہو گا کہ ایسی صورت میں دوسرے لام پر زبر لگایا جائے۔ فسانۂ عجائب کے ایک شعر میں یہ صورت سامنے آئی:

للہ الحمد ٹھکانے لگی محنت میری
طے ہوئی آج کی منزل میں مسافت میری

مرتّب نے اِس شعر میں "لِلّٰہ الحمد" لکھا ہے، یعنی دوسرے لام پر زبر لگایا ہے۔ چوں کہ یہ بحث خاص طور پر توجہ طلب تھی، اِس لیے تلفظ اور املا کے ضمیمے میں اِس کی وضاحت کی گئی۔ ضمنی طور پر یہ وضاحت بھی کی گئی کہ جب "للّٰہ" کو نستعلیق میں لکھا جائے گا تو دوسرا لام ایک شوشے کی صورت میں لکھا جائے گا، یعنی للہ۔ اِسے اگر لِلّٰہ لکھا جائے گا تو یہ غلط املا ہو گا۔ اِسی طرح اَلحمدُ للہ، کہ نسخ میں الحمدُ للّٰہ، لکھیں گے اور نستعلیق میں الحمدُ للہ۔ "اللہ" کی کتابت میں بھی یہی صورت رہتی ہے کہ نسخ میں اللّٰہ اور نستعلیق میں اللہ [دوسرا لام شوشے کی صورت میں]۔

ایک ضروری بات ــــ : اعراب کے سلسلے میں مُرتّب کو ایسا کوئی فیصلہ نہیں کرنا چاہیے جس کے لیے اُس کے پاس سند موجود نہ ہو۔ سماعت کو، یعنی اِس طرح سنا گیا ہے، تدوین میں سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ ایک مکمّل جدید اُردو لغت کی عدم موجودگی اِس راستے کی بڑی رکاوٹ ہے؛ لیکن اِس کے ساتھ یہ بات بھی ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ جن لفظوں میں تلفظ کے تغیرات رونما ہوئے ہیں، اُن کے متعلق کہیں نہ کہیں معلومات ملتی ضرور ہے۔ یہ صحیح ہے کہ یہ معلومات بکھری ہوئی ہے۔ زبان اور بیان کے موضوعات پر لکھے گئے مختلف رسائل اور کتابیں، اساتذہ کے خطوط، اصلاحِ سخن کے سلسلے کی تحریریں، مختلف رسالوں میں چھپے ہوئے مضامین؛ اگر اِس ذخیرے سے کوئی شخص مناسب طور پر استفادہ کر سکتا ہے، تو اُسے مطلوبہ معلومات مل سکتی ہے، جس کی مدد سے وہ اعراب کے سلسلے میں صحیح فیصلے کر سکتا ہے۔ اِس کی مثالیں تو بہت سی پیش کی جا سکتی ہیں، مگر میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔

ایک لفظ ہے "عیاں"۔ یہ عام طور پر بہ فتحِ اوّل مستعمل ہے۔ فسانۂ عجائب میں بھی یہ کئی

جگہ آیا ہے۔ پہلی بار جب یہ لفظ سامنے آیا تو یہ سوال پیدا ہوا کہ عؔ پر زبر لگایا جائے یا زیر۔ یہ سوال یوں پیدا ہوا کہ سماعت میں بہ فتحِ اوّل ہے، لیکن لغات میں بہ کسرِ اوّل ہے۔ عربی میں بہ کسرِ اوّل ہے (المنجد)۔ صاحبِ غیاث اللغات نے اِس کو بہ کسرِ اوّل لکھ کر یہ صراحت بھی کی ہے کہ عین کے زبر کے ساتھ غلط ہے۔ غالباً اِسی کی تقلید میں نور اللغات میں اِس لفظ کے متعلق لکھا گیا ہے: "بہ کسرِ اوّل صحیح، بہ فتحِ اوّل غلط"۔ فرہنگِ آصفیہ میں بھی عین کے نیچے زیر لگا ہوا ہے۔ اِن سب حضرات نے عربی کے تلفّظ سے سروکار رکھا ہے، اُردو کے استعمالِ عام کو نظر انداز کر دیا۔ لغات میں تو اِس لفظ میں تلفّظ کی تبدیلی سے متعلق کچھ نہیں ملتا، لیکن مولانا نظمؔ طباطبائی نے ایک مقالے میں اِس طرف توجہ دلائی ہے۔ اُنھوں نے لکھا ہے:

> "فارسی و عربی کے بعض الفاظ اُردو میں غلط بولے جاتے ہیں اور اُن کو غلط ہی بولنا چاہیے۔ اُن کو صحیح کر کے بولنا ہندیوں کی زبان پر ثقیل ہے، جیسے: عیادت، عیال، عیاں بہ کسرِ عین ہیں، مگر بولتے بہ فتحہ ہیں۔
> ایک نقل میں نے سنی ہے کہ حکیم میر ضامن علی مرحوم جلالؔ سے نوّاب کلبِ علی خاں مرحوم والیِ رام پور نے پوچھا کہ آپ "عَیاں" کو "عِیاں" کہیں گے؟ تو اُنھوں نے جواب دیا کہ "عِیاں" تو ہم کبھی نہ کہیں گے"
> [اُردوے معلّیٰ، بابت فروری و مارچ ۱۹۱۲ء]۔

یہ بات معلوم تھی کہ "عَیاں" (بہ فتحِ اوّل) مستعمل خاص و عام ہے، پھر بھی فسانۂ عجائب کی تدوین کے دوران ع پر زبر لگانے کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ اِس کی سند فراہم کی جائے۔ عین پر زبر لگایا گیا اور تلفّظ و املا کے ضمیمے میں اِس لفظ سے متعلق پوری تفصیل درج کی گئی۔

اضافت کا زیر اضافت کے زیر کو بھی اعراب نگاری کا جزْ ماننا چاہیے اور کلاسکی متنوں کی تدوین میں اِسے لازم قرار دینا چاہیے۔ حرکاتِ ثلٰثہ (زبر، زیر، پیش)

میں اور اِس میں یہ فرق ضرور رہے گا کہ اعراب تو ضروری مقامات ہی پر لگائے جائیں گے، لیکن اضافت کا زیر لگانا لازم قرار پائے گا۔ جہاں اضافت کا زیر نہیں لگایا جائے گا، وہاں یہ مانا جائے گا کہ مرتّب کی راے میں یہاں اضافت نہیں (یا کسی وجہ سے زیر لگانا ضروری نہیں)۔ مرتّب کے لیے لازم ہوگا سارے. بحث طلب اضافی اور توصیفی مرکّبات سے متعلّق ضمیمۂ تلفّظ واملامیں ضروری باتیں لکھے۔

جن تحریروں میں اعراب نگاری کا التزام نہ کیا جائے، اُن میں بھی اضافت کے زیر لازماً لگائے جائیں اور اِس کے لیے نثر اور نظم، دونوں کی ایک حیثیت رہے گی۔ یہ واقعہ ہے کہ اضافت کے زیر لگانے کا التزام، بہت بڑی ذمّے داری مول لینے کے مرادف ہے؛ کیوں کہ اِس میں طرح طرح کی مشکلوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ میں صرف دو مثالوں سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔

فسانۂ عجائب میں سُرورؔ نے ایک انگریز کے معاشقے کی ضمنی داستان بھی شامل کی ہے، اُس میں ایک جگہ لکھا ہے: "صاحب بہادر شکستِ فاش اٹھا کے صاحب فراش ہوا"۔ الجھن کی بات یہ تھی کہ یہاں "صاحب فراش" لکھا جائے گا یا "صاحبِ فراش"۔

اِس الجھن کا سبب یہ تھا کہ اُردو میں لفظِ "صاحب" مع اضافت اور بغیرِ اضافت دونوں طرح آتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فارسی میں یہ لفظ بیش تر بغیرِ اضافت آیا ہے؛ مولّفِ بہارِ عجم نے لفظ "صاحب" کے تحت لکھا ہے:

> "ولفظ صاحبدل" بدونِ اضافت بلکہ مقیس علیہ سائر کلمات است، چوں صاحب سخن وصاحب خبرو مانندِ آں"۔

مولّفِ غیاث اللّغات نے لکھا ہے: "صاحب، وایں لفظ مقطوع الاضافت است، یعنی کسرۂ اضافت نمی خواہد، مگر بہ ندرت"۔ لیکن اُردو میں یہ لفظ کسی تخصیص کے بغیر مع اضافت اور بغیرِ اضافت، دونوں طرح مستعمل رہا ہے اور اِس کی مثالیں عام ہیں۔ صاحب دل اور صاحب خانہ جیسے مرکّبات دونوں طرح ملتے ہیں۔ زیرِ بحث

مرکّب "صاحب فراش" کے متعلق آصفیہ اور نوراللغات میں اضافت کے سلسلے میں کسی طرح کی صراحت نہیں ملتی، لیکن ذوقؔ کا مندرجۂ ذیل شعر دونوں لغات میں بہ طورِ مثال مندرج ہے:

اُٹھے جہان ہی سے، جو بستر سے وہ اُٹھے
تیرا مریضِ عشق جو صاحب فراش ہے

اِس سند سے بہ ظاہر یہی مترشّح ہوتا ہے کہ دونوں مولّفینِ لغات نے اِس مرکّب میں لفظ "صاحب" کو بغیرِ اضافت مانا ہے۔ لکھنؤ میں میرے سننے میں "صاحبِ فراش" آیا ہے اور متعدّد حضرات نے اِس کی توثیق کی۔ حُسنِ اتّفاق سے سرورؔ کے اُستاد مرزا خانی نوازشؔ کے دیوان میں ایک جگہ یہ مرکّب مع اضافت ملا۔ شعر یہ ہے:

جُدا ہوا ہے تو برسوں ہی رہ کے ہم بستر
مریض کیو نکے ترا صاحبِ فراش نہ ہو

[دیوانِ نوازشؔ، خطّی نسخہ، مخزونۂ خدا بخش لائبریری پٹنہ، ورق ۱۳۳ الف۔ میرے علم میں یہ اِس دیوان کا واحد خطّی نسخہ ہے، دوسرے کسی نسخے کا علم نہیں]۔ اِس سند کے بعد الجھن رفع ہو گئی۔ منقولۂ بالا جملے میں "صاحبِ فراش" (مع اضافت) لکھا گیا اور ضمیمۂ تلفّظ واملا میں اِس سے متعلق تفصیلات کو درج کیا گیا۔

اِس مرکّب کے دوسرے جُز "فراش" کے فَ کے نیچے زیر لگایا گیا اور اِس کسرے کے متعلّق بھی وضاحت کی گئی کہ یہاں "فِراش" ہے، "فَراش" نہیں۔ ایک مرکّب میں دو لفظ وضاحت طلب نکلے۔ اگر اضافت کا زیر نہ لگایا جاتا، یا فَ کے نیچے زیر نہ لگایا جاتا تو اِس کا امکان تھا کہ بہت سے قاری خاص کر طالب علم صحیح طور پر اِسے نہ پڑھ پاتے اور ضمیمے میں اگر وضاحت نہ کی جاتی تو اِن دونوں لفظوں کے متعلقات سے بے خبر رہتے۔

اِسی لفظِ "صاحب" کے سلسلے کا ایک اور پہلو۔ فسانۂ عجائب کی عبارت ہے:

"یہ خبر۔۔۔۔۔ وہاں کے بادشاہ کو پہنچی کہ ایک مرد صاحب جمال دوسری عورت پری تمثال ملکہ کے پاس وارد ہوئے" (اشاعتِ اوّل، ص ۱۹۲)۔

اِس عبارت میں دو باتیں قابلِ توجّہ تھیں۔ ایک تو یہ کہ لفظ "مرد" مع اضافت آئے گا یا بغیرِ اضافت۔ دوسری یہ کہ "صاحب جمال" لکھا جائے گا یا "صاحبِ جمال"۔ عبارت کے متعلقات پر غور کرنے کے بعد اِس عبارت میں "مرد" اور "صاحب" دونوں کو بغیرِ اضافت مرجّح سمجھا گیا [ایک مرد صاحب جمال، دوسری عورت پری تمثال]۔ متعلقہ ضمیمے میں اِس کی وضاحت کی گئی کہ پہلے ٹکڑے میں "مردِ صاحب جمال" بھی پڑھا جاسکتا ہے، مگر پھر حُسنِ بیان کا تقاضا ہوگا کہ دوسرے ٹکڑے میں "عورتِ پری تمثال" پڑھا جائے، اور یہ قرائت حسنِ عبارت اور حُسنِ بیان کے لحاظ سے بہتر نہیں ہوگی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ دونوں اجزا کو بغیرِ اضافت پڑھا جائے اور مفہوم اِس طرح متعیّن کیا جائے کہ ایک مرد، جو صاحب جمال ہے اور دوسری عورت، جو پری تمثال ہے۔ قواعد کے لحاظ سے یہ قرائت بالکل درست ہوگی اور بہ لحاظِ روز مرّہ فصیح اور بہ لحاظِ بندش الفاظ و حُسنِ بیان مناسب تر ہے۔ اِس بنا پر اِسی کو ترجیح دی گئی۔ کلمۂ "صاحب جَمال" کو بھی اِسی لیے بغیرِ اضافت مرجّح قرار دیا گیا ہے کہ "پری تمثال" کی رعایت بر قرار رہے۔ بہ لحاظ قواعد "صاحب جمال" اور "صاحبِ جمال" یہ مرکّب دونوں طرح صحیح ہے۔ "صاحَب جمال" کو یہاں محض حُسنِ بیان اور تناسبِ الفاظ کے لحاظ سے ترجیح دی گئی ہے۔

ویسے تو اِس سلسلے میں یہ دو مثالیں ہی کافی ہیں؛ لیکن میں یہاں مولانا عرشؔی کی ایک عبارت نقل کرنا چاہتا ہوں، جس سے اضافت کے زیر لگانے (یا نہ لگانے) کی اہمّیت کچھ اور واضح ہوگی:

> "علامت اضافت نہ لگانے سے جس قسم کی غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے، اُس کی مثال یہ شعر ہے:
>
> دماغ عطر پیراہن نہیں ہے
> غم آوار گیہاے صبا کیا
>
> اِس کے پہلے مصرعے کے الفاظ "عطر پیراہن" کو بہ کسرِ را اور بدونِ کسرہ دو طرح سے پڑھا جاسکتا ہے، مگر میرزا صاحب نے پہلے "بوے پیراہن" لکھا تھا،

جس سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ مقصودِ شاعر مرکّبِ اضافی ہے اور اُس نے "بو" کی جگہ "عطر" اِس لیے رکھا کہ اوّل الذکر کی تعمیم دور ہو جائے۔ لہٰذا اگر یہاں علامت اضافت نہ لگائی جائے گی، تو ہم مراد شاعر سے دور جا پڑیں گے" [مقدمۂ دیوانِ غالبَ نسخۂ عرشی طبعِ اوّل، ص ۱۱۸]۔

اِن چند مثالوں سے بہ خوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اعراب نگاری کے سلسلے میں کیسی کیسی الجھنوں سے دوچار ہونا پڑے گا۔ تجربے نے بتایا ہے کہ ہر لفظ اپنے مسائل ساتھ لے کر آتا ہے، نئی نئی مشکلیں سامنے آتی ہیں اور نئی نئی بحثوں میں الجھنا پڑتا ہے اور مرتّب کے صبر و ضبط، معلومات اور صلاحیت کی بے طرح آزمایش ہوتی ہے۔ اچھّے مرتّب کو اِس آزمایش کے لیے ہمہ وقت تیار رہنا چاہیے۔ یہ اِس آزمایش ہی کا نتیجہ ہے کہ سہل پسند لوگ ایسے التزامات سے گھبراتے ہیں۔ ایسے حضرات کو تدوین کے بجاے کسی ایسے دھندے میں لگنا چاہیے جس میں عافیت آشوبی اور علم اور صلاحیت کی آزمایش کے امکانات نہ ہوں یا کم سے کم ہوں۔

کلامِ اقبالؔ کی تدوین

اقبالؔ کی اُردو اور فارسی شاعری کا ایسا کوئی مجموعہ اب تک مرتب نہیں ہو سکا ہے، جسے اصولِ تدوین کے لحاظ سے تحقیقی اڈیشن کہا جاسکے۔ اُردو اور فارسی، دونوں زبانوں میں ترتیبِ متن کے معیاری نمونے سامنے آچکے ہیں اور اصولِ ترتیبِ متن سے بھی اہلِ نظر بے خبر نہیں؛ اِس صورت میں شاعرِ مشرق کے کلام کا معیاری اڈیشن مرتب نہ کیا جانا جس قدر حیرت ناک ہے، اُس سے کہیں زیادہ افسوس ناک ہے۔ اِس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ہم آسان پسندی کے خوگر ہوتے جارہے ہیں اور یہ بھی کہ احتساب کی روایت کم زور پڑتی جارہی ہے۔ اقبالؔ کے افکار و خیالات سے متعلق تو قابلِ رشک تحریری سرمایہ موجود ہے اور اِس بات کو ہر شخص مانے گا کہ اُن کے افکار و خیالات کا تعلق اُن کی شاعری سے ہے؛ اِس صورت میں کیا یہ بات قابلِ تعجب اور اُس سے زیادہ قابلِ تاسف نہیں کہ اُن کے کسی ایک مجموعے کا ایسا کوئی اڈیشن موجود نہیں جسے تحقیق کی زبان میں معیاری کہا جاسکے۔

اصل موضوع پر کچھ اور لکھنے سے پہلے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ پاکستان میں اقبالیات سے متعلق ایک مقتدر ادارے اقبال اکادمی پاکستان (لاہور) نے ۱۹۹۰ء میں کلّیاتِ اقبالؔ دو جلدوں میں شائع کیا ہے۔ [اِس کا دوسرا اڈیشن ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا ہے]۔ اُس سے پہلے ۱۹۷۳ء میں جاوید اقبال کا مرتبہ کلّیاتِ اقبالؔ شائع ہو چکا ہے۔ یہ دونوں کلّیات پیشِ نظر ہیں۔ اقبال اکادمی کا نسخۂ کلّیات حُسنِ طباعت کے لحاظ سے قابلِ ذکر ہے۔ اُس کے صفحات کے حواشی ایسی گُل کاری اور رنگ آمیزی سے مزیّن ہیں کہ کچھ دیر کے لیے تو محسوس ہوتا ہے جیسے آنکھوں کی روشنی بڑھ گئی ہو؛ لیکن جیسے ہی یہ سیمیا کی سی نمود ختم ہوتی ہے، تو خیال ہوتا ہے کہ تحقیق اور تدوین کی روایت شاید اُردو میں موجود ہی نہیں۔ ایسا کوئی کام اب تک ہوا

ہی نہیں جو تدوین کے سلسلے میں مثال بن سکتا اور معیار کی تشکیل ہوتی۔ نہ حافظ محمود خاں شیرانی نام کے کوئی صاحب گزرے ہیں اور نہ مولانا امتیاز علی خاں عرشیؔ نے کوئی متن مرتب کیا ہے۔ نہ قاضی عبدالودود نے کچھ لکھا ہے اور نہ مولوی محمد شفیع نے کچھ کیا ہے ـــــ کلیاتِ اقبالؔ کے اِنھی نسخوں کو دیکھ کر، کلامِ اقبال کی تدوین کے موضوع پر اظہارِ رائے کی ضرورت محسوس کی گئی۔

پہلے ایک مثال کے واسطے سے اپنی بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ مرزا غالبؔ کا اُردو دیوان، جسے ایک زمانے میں تاج کمپنی نے چھاپا تھا، آرٹ پیپر پر، رنگین مرصّع حاشیوں کے ساتھ؛ ہر خوش ذوق اُسے خوب صورت اور خوش نما کہے گا۔ اگر دیوانِ غالبؔ کے اُس اڈیشن کو پیش کیا جائے جسے "مرقّعِ چغتائی" کہا جاتا ہے، تو اُسے مصوّری کے کمال کا آئینہ دار کہا جائے گا۔ اِن دونوں نسخوں کے حُسن کا اعتراف کرنے کے باوجود، اِن میں سے کسی نسخے کو تحقیق اور تدوین کی بحثوں میں بہ طور ماخذ استعمال نہیں کیا جائے گا۔ اِس کے لیے دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ سے کام لیا جائے گا، جو خوب صورتی میں اِن دونوں نسخوں کے مقابلے میں کم تر ہے، لیکن اصولِ تدوین کے لحاظ سے برتر ہے۔ مرزا غالبؔ کی عظمت کے لحاظ سے ضرورت دونوں طرح کے اڈیشنوں کی تھی، اور ہے؛ مگر اِس فرق کے ساتھ کہ خوش نما اڈیشن کتنے ہی زیادہ شائع کیے جائیں، اُن کا متن اصولاً اُس نسخے پر مبنی ہو جسے تدوین کے اصولوں کی پابندی کے ساتھ مرتّب کیا گیا ہو ـــــ کیا کلامِ اقبالؔ کا ایسا کوئی مجموعہ مرتّب کیا گیا ہے جسے باقی مرصّع اور غیر مرصّع اڈیشنوں کی بنیاد بنایا جاسکے؟ نہایت اعتماد کے ساتھ اِس کا جواب نفی میں دیا جائے گا۔

مرزا غالبؔ ہی کے واسطے سے ایک اور بات کی بھی وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ یہ معلوم ہے کہ مرزا غالبؔ کی زندگی میں اُن کا اُردو دیوان پانچ بار چھپا تھا۔ اُن پانچوں اشاعتوں میں چوتھا اڈیشن سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے جو کان پور کے مطبعِ نظامی میں چھپا تھا۔ اگر اِسی چوتھے اڈیشن کو ضروری تفصیلات یعنی مفصّل مقدّمے

اور جامع حواشی کے بغیر اب پھر چھاپ دیا جائے، تو اُس نسخے کو نسخۂ نظامی پریس کان پور کی نقل کہا جائے گا۔ اُسے متداول دیوانِ غالبؔ کا ایسا اڈیشن نہیں کہا جائے گا جسے اصولِ تدوین کے مطابق مرتّب کیا گیا ہو۔

اقبالؔ کے اُردو فارسی مجموعے بھی اُن کی زندگی میں بارہا چھپے ہیں اور اُن کے بعد بھی چھپتے رہے ہیں۔ اب اگر کوئی صاحب اُن متفرّق مجموعوں کو یک جا کر کے کلّیات کے نام سے چھاپ دیں؛ تو اُس بڑے مجموعے کو اُن چھوٹے متفرّق مجموعوں کی نقل تو کہا جاسکتا ہے، مگر اُسے کلامِ اقبالؔ کا ایسا مجموعہ نہیں کہا جائے گا جسے اصولِ تدوین کے تحت مرتّب کیا گیا ہو۔ اِس وقت تک صورتِ حال یہ ہے کہ "کلّیات" کے نام سے کلامِ اقبالؔ کے جو مجموعے چھپے ہیں، وہ پچھلے متفرّق مجموعوں کی محض نقلیں ہیں، اور یہ نقلیں بھی اغلاط سے خالی نہیں (مگر اِس پر ذرا آگے چل کر گفتگو کی جائے گی) اِن میں وہ کلّیات بھی شامل ہے جسے جاوید اقبالؔ نے شائع کیا تھا اور یہ کلّیات بھی جسے اقبال اکادمی نے چھاپا ہے۔

اگر ہم چاہتے ہیں کہ کلامِ اقبالؔ کا کوئی ایسا اڈیشن مرتّب کیا جاسکے جو تحقیق کی نظر میں اصولِ تدوین کے مطابق ہو، تو بہ طورِ تمہید پہلے ہمیں یہ اعتراف کرلینا چاہیے کہ اقبالؔ کو بہت کچھ ماننے کے باوجود، اُن کے کلام کا کوئی تحقیقی اڈیشن اب تک مرتّب نہیں ہو پایا ہے۔ اِس کے ساتھ ہی اِس بات کو بھی تسلیم کیا جائے کہ جب تک ایسا مجموعہ مرتّب نہیں ہوگا، اُس وقت تک کلامِ اقبالؔ، یعنی متن سے متعلق سارے سوالات محروم جواب رہیں گے۔ یہ اعتراف یوں ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ تسلیم نہیں کریں گے کہ اقبالؔ کے کلام کا معیاری اڈیشن موجود نہیں، اُس وقت تک بہ لحاظِ تدوین معیاری اڈیشن مرتّب کرنے کی ضرورت کا تعیّن نہیں کیا جاسکتا۔

تحقیقی اڈیشن مرتّب کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ایسے مجموعے کا مکمل خاکہ بنایا جائے جس میں تنقیدی مباحث شامل نہ ہوں اور خراجِ عقیدت قسم کی فضولیات بھی نہ ہوں۔ تحقیقی اڈیشن کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ شعری مرتبے کا تعیّن کیا جائے یا عظمت

کا اعتراف کیا جائے۔ اُس کا اصل مقصد یہ ہوتا ہے کہ صحیح متن، متعلقات متن کی ضروری تفصیلات کے ساتھ پیش کیا جائے۔ شروع میں مفصّل مقدّمہ ہو، جس میں یہ بتایا جائے کہ اِس مجموعے کی ترتیب میں کن اصولوں کو ملحوظ رکھّا گیا ہے اور کیا طریقۂ کار اختیار کیا گیا ہے۔ تدوین کے ضابطے کے مطابق منشائے مصنّف کا تعیّن کیا جائے اور یہ واضح کیا جائے کہ جو کلام پیش کیا جارہا ہے، یہ معتبر مآخذ پر مبنی ہے اور جس طرح پیش کیا جارہا ہے، وہ منشائے مصنّف کے مطابق ہے۔ اگر کہیں کسی وجہ سے اِس سے انحراف کیا جائے تو اُس کی نشان دہی کی جائے اور وجہ بتائی جائے۔ ایک ضمنی عنوان کے تحت یہ بتایا جائے کہ کلام اقبؔال کے کس قدر معتبر نسخے موجود ہیں اور اُن کے کوائف کیا ہیں۔ اِسی طرح اقبؔال کی خطّی تحریروں کی بھی نشان دہی کی جائے اور یہ واضح کیا جائے کہ معتبر مطبوعہ نسخوں کے ساتھ ساتھ اُن خطّی تحریروں کو بھی سامنے رکھّا گیا ہے۔

کلامِ اقبؔال کی تدوین کے سلسلے میں ایک خاص وجہ سے ایسے تحقیقی التزامات کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اقبؔال کی زندگی میں اُن کے جو مجموعے چھپے تھے، اُن کی پلیٹیں بہت دنوں تک اچھی حالت میں نہیں رہ سکیں، یوں نئی کتابت کرائی گئی [یا کسی اور وجہ سے نئی کتابت کرانا پڑی] اور ایک ایسا مجموعہ بھی ہے جو پہلی بار اقبؔال کے انتقال کے بعد شائع ہوا ہے۔ ایسے سارے مجموعوں کا متن تقابل کا متقاضی ہے۔ تدوین کے اصول کے مطابق اب یہ لازم ہے کہ ایسے جملہ مجموعوں کا مکمل طور پر اصل مآخذ سے [جن میں اقبؔال کے ہاتھ کی تحریریں بھی شامل ہیں] مقابلہ کیا جائے اور اختلافات متن کی نشان دہی کی جائے۔ چوں کہ اِس سلسلے کی کچھ باتیں آگے چل کر بھی لکھی جائیں گی، اِس لیے یہاں اِسی پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ کون سی نظمیں کب کہی گئی تھیں اور پھر اُن میں کیا ترمیمیں ہوئیں، تحقیقی اڈیشن میں اِن سب کی نشان دہی بھی لازم ہے۔ یہ کس طرح کی جائے گی، یہ بحث بھی آگے چل کر آئے گی۔

جب مختلف خطّی اور مطبوعہ تحریروں کو سامنے رکھّا جائے گا اور تقابلی مطالعے کی روشنی

میں ترجیحات کی صراحت کے ساتھ متن کا تعیّن کیا جائے گا، تو اختلافِ نسخ سے متعلق بہت سی تفصیلات یک جا ہو جائیں گی۔ اِس کے ساتھ ہی وجہِ ترجیح کے تعیّنات کی تفصیلات بھی ہوں گی۔ یعنی یہ بات کہ کسی شعر میں اگر اختلافِ متن ہے (کسی بھی وجہ سے) اور تقابلِ متن کے بعد کسی ایک صورت کو ترجیح دی گئی ہے، تو اُس ترجیح کی وجہ کیا ہے۔ غرض کہ ایسی جزئیات بہت ہوں گی، اِس لیے یہ لازم ہوگا کہ آخر میں تعلیقات (یا یوں کہیے کہ مختلف ضمیموں) کا اضافہ کیا جائے اور ساری تفصیلات کو وہاں یک جا کر دیا جائے۔

متن کے متعلّقات بہت ہوتے ہیں، اُن میں ایک بڑا مسئلہ ہوتا ہے الفاظ کے تعیّن کا۔ اِس تعیّن میں الفاظ کی صورت نگاری کو بھی شامل سمجھنا چاہیے۔ تجربہ یہ بتاتا ہے کہ متن کے تعیّن میں بہت سی بحثیں املائے الفاظ سے متعلق ہوتی ہیں۔ یوں بھی تدوین میں املا کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ کلّیاتِ اقبال شائع کردۂ جاوید اقبال میں ایک مصرع ہے: "بدہ ایں کشت را خوننابۂ خویش" [ص ۹۸۶]۔ اقبال اکادمی کے کلّیات (فارسی) میں یہ اِس طرح ہے: "بدہ ایں کشت را خونابۂ خویش" (ص ۸۳)۔ ارمغانِ حجاز طبعِ نہم کا جو نسخہ میرے سامنے ہے، اُس میں یہ اوّل الذکر کے مطابق ہے [بلکہ یوں کہیے کہ جاوید اقبال والے کلّیات میں یہ ارمغانِ حجاز طبعِ نہم کے مطابق ہے]۔ بہ لحاظِ لغت صحیح لفظ "خونابہ" ہے (بہارِ عجم)۔ ارمغانِ حجاز کے پُرانے اڈیشنوں میں "خوننابہ" ہے (جب کہ "خونابہ" ہونا چاہیے تھا) نئے تحقیقی اڈیشن میں اِسے کس طرح لکھا جائے؟ اِس کے متعلق مرتّب یا مرتّبین کو طے کرنا ہوگا اور اِس شعر سے متعلق حاشیے میں اِس لفظ سے متعلق ضروری تفصیلات لکھنا ہوں گی اور جس املا کو اختیار کیا جائے گا، اُس کی ترجیح (یا صحت) کی وضاحت کرنا ہوگی۔ [حقیقت یہ ہے کہ کاتبوں کی بے امتیازی اور کم سوادی نے "خوناب" کو "خوننناب" بنا دیا۔ "خونِ ناب" اور "خوناب" دو مختلف لفظ ہیں۔ "خوناب" مقلوب ہے "آبِ خوں" کا۔ اُسی سے "خونابہ" بنا ہے۔

اقبال اکادمی کلیات میں اِسی بنا پر زیرِ بحث مصرعے میں "خونابہ" لکھا گیا ہے]۔ اگر اقبال کی کسی تحریر میں اُن کے قلم سے اِس لفظ کا یہی املا (خونابہ) ملتا ہے، اُس صورت میں اِس کی بھی صراحت کی جائے گی۔ اِس سلسلے میں مرتبین کو اپنے طریقۂ کار کا تعیّن کرنا ہوگا کہ ایسے مقامات پر، جہاں یہ صورت سامنے آئے، کیا طریقۂ کار اختیار کیا جائے گا اور ایسے لفظوں کو کس طرح لکھا جائے گا۔ ہر صورت میں حواشی میں ایسے مقامات کی وضاحت کی جائے گی۔ اِس لفظ کے تحت یہ وضاحت بھی کی جانا چاہیے کہ اُردو کے بعض لُغات میں غلطی سے "خوناب" اور "خونِ ناب" (معِ اضافت) کو گڈمڈ کر دیا گیا ہے۔ مثلاً اُردو لغت (ترقّیِ اُردو بورڈ کراچی) میں یہ خلطِ مبحث موجود ہے۔ یہ کاتبوں کے طریقِ نگارش کو مستند مان لینے کا کرشمہ ہے۔ [اِس لغت میں اِس طرح کی غلطیاں سیکڑوں سے بھی کچھ زیادہ ہیں]۔

اب ایک مثال اوپر والی مثال سے مختلف انداز کی: جاوید اقبال والے کلّیات میں ایک مصرع ہے: "خرے را اسبِ تازی گو، نگویم" (ص ۸۹۲)۔ اقبال اکادمی کے کلّیات میں بھی یہ مصرع اِسی طرح ہے۔ قدیم فارسی اور ہندستانی فارسی میں بہ طورِ عموم "اسپ" ملتا ہے [بہارِ عجم، برہانِ قاطع]۔ جدید فارسی میں "اسب" (معِ بائے موحّدہ) لکھتے ہیں [فرہنگ فارسی از ڈاکٹر معین جلد اوّل۔ امثال و حکم از دہخدا، جلد اوّل]۔ ایسے الفاظ خاص طور پر وضاحت طلب ہوتے ہیں۔ حواشی میں لازماً یہ وضاحت کی جانا چاہیے کہ اِس لفظ کی دو صورتیں ہیں اور جس صورت کو اختیار کیا گیا ہے، اُس کا احوال کیا ہے۔ اقبال کی اپنی تحریر میں یہ لفظ کس طرح ملتا ہے۔ کیا کلامِ اقبال میں کہیں اور یہ لفظ آیا ہے۔ اگر آیا ہے تو وہاں اِسے کس طرح لکھا گیا ہے۔ وجہِ ترجیح کا تعیّن بہ ہر صورت کرنا ہوگا۔

الفاظ کی صورت نویسی کا تعیّن کیوں ضروری ہے، اِس کی وضاحت ایک اور مثال سے بہتر طور پر ہو سکے گی۔ بالِ جبریل کی اشاعتِ شانزدہم کا نسخہ میرے سامنے ہے، اُس میں ص ۱۴۱ پر یہ مصرع ہے:

"وہی قرآں وہی فرقاں وہی یٰس وہی طاہا!"

جاوید اقبال والے کلیات میں بھی یہ مصرع اِسی طرح ہے۔ فرق بس یہ ہے کہ بالِ جبریل میں "یٰس" ہے [یٰ کے نقطے صرف ایک جگہ ہیں] اور اس میں "یٰسین" ہے۔ یعنی یٰ کے نقطے دو جگہ ہیں اور لفظ پر خط کے بجاے تخلص کا نشان (ـــ) ملتا ہے۔ اِس نشان کا واضح طور پر مطلب یہ ہوا کہ یہ نام نہیں، تخلص ہے [اور اِس کا غلط ہونا ظاہر ہے]۔ اقبال اکادمی کے کلیات میں یہ مصرع اِس طرح ہے:

"وہی قُرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طٰہٰ"

قرآن میں "طٰہٰ" اور "یٰسٓ" ہے اور یہ دو سورتوں کے نام ہیں۔ جس شعر میں یہ دونوں نام آئے ہیں، اُس سے متعلق حاشیے میں اِس اختلاف کی نشان دہی کی جائے گی۔ ساتھ ہی یہ بھی دیکھا جائے گا کہ اقبال کے ہاتھ کی تحریر میں اگر یہ لفظ آئے ہیں، تو وہاں اِن کا املا کیا ہے۔ مرتّب جس املا کو ترجیح دے گا، اُس کی وجہ بتانا ہوگی۔ اصولِ تدوین کی پابندی کے علاوہ، اِس طریقِ کار کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ مرتّب مجبور ہوتا ہے ایسے ہر لفظ کی تحقیق پر اور اِس طرح بہت سی غلطیوں سے محفوظ رہتا ہے۔ تدوین کے اِس طریقِ کار کی پابندی نہ کیے جانے کا یہ نتیجہ ہے کہ یہ دونوں کلّیات ایسی طرح طرح کی غلطیوں سے بھرے ہوئے ہیں۔

کبھی مصنّف کسی نام یا تاریخ یا کسی حوالے سے متعلق غلطی کر جاتا ہے۔ اِس کی متعدّد وجہیں ہوتی ہیں۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ بہت سی صورتوں میں یادداشت پر بھروسا کیا جاتا ہے اور وہ کبھی کبھی ساتھ نہیں دیتی۔ اور کبھی کسی وجہ سے دانستہ غلط بیانی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اِسی لیے تحقیق کی احتیاط پسندی اِس پر اصرار کرتی ہے کہ مصنّفین کی ایسی نگارشات کو جانچ پرکھ لیا جائے۔ دو مثالوں سے اِس کی وضاحت شاید بہتر طور پر ہو سکے گی۔

بالِ جبریل اشاعتِ شانزدہم [اپریل ۱۹۶۸ء] میں ص ۷۳ پر ایک قصیدہ نما غزل کے ساتھ تمہیدی نوٹ بھی ہے جس میں اقبال نے لکھا ہے: "...... نومبر ۳۳ء

میں مصنف کو حکیم سنائی غزنوی کے مزارِ مقدس کی زیارت نصیب ہوئی......"۔
اس پر اظہارِ رائے کرتے ہوئے ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے لکھا ہے: "حالاں کہ یہ واقعہ ۳۰/اکتوبر ۱۹۳۳ء کا ہے۔ اُنھوں نے یادداشت سے کام لیتے ہوئے نومبر لکھ دیا" [تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ، ص ۳۱]۔
اِسی مجموعے میں ص ۲۰۹ پر "ابوالعلا معرّی" کے عنوان سے ایک نظم ہے، اُس میں یہ مصرع بھی ہے: "کہنے لگا وہ صاحبِ غفران و لزومات"۔ اِس کے حاشیے میں لکھا ہوا ہے: "لزومات اُس کے قصائد کا مجموعہ ہے" [بالِ جبریل، ص ۲۰۹]۔ ظ انصاری نے اِس سے متعلق اپنی کتاب اقبال کی تلاش میں یہ رائے ظاہر کی کہ اقبالؔ نے معرّی کا مطالعہ انگریزی یا جرمن میں کیا ہوگا اور اس طرح کتاب کے نام کے صحیح تلفظ اور املا (لزومیّات) سے ناآشنا رہے ہوں گے۔ رفیع الدین ہاشمی نے اپنی محولۂ بالا کتاب میں ظ انصاری کا قول نقل کر کے اُس سے اختلاف کیا ہے کہ اقبالؔ نے اصل زبان یعنی عربی میں معرّی کی تصانیف نہیں دیکھی ہوں گی۔ اُن کا خیال ہے کہ "متنِ کلام میں ضرورتِ شعری کے تحت اقبالؔ نے "لزومات" باندھا اور حاشیے میں بھی یہی لکھ دیا" [ص ۳۱]۔ ضرورتِ شعری کی بات تو سمجھ میں آتی ہے، مگر حاشیے میں بھی اُسی کو نقل کر دینا بہت عجیب بات معلوم ہوتی ہے۔ بہ ہر حال، تحقیقی اڈیشن میں اِس پر مفصّل بحث کی جائے گی۔ حواشی میں معرّی، "غفران" اور "لزومات" پر تعارفی نوٹ بھی لکھے جائیں گے۔

تدوین کے نقطۂ نظر سے یہ بھی ضروری ہے کہ طریقِ نگارش میں یکسانی ہو، یعنی جس املا کو اختیار کیا جائے، اُس کی پابندی کی جائے۔ یہ نہ ہو کہ ایک ہی لفظ یا ایک ہی انداز کے ٹکڑے کہیں ایک طرح ہوں اور کہیں دوسری طرح۔ میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں گا۔ جن لفظوں کے آخر میں الف یا واو ہوتا ہے، اضافت کے لیے اُن کے آخر میں ے کا اضافہ کیا جاتا ہے، جیسے: خداے برتر، بوے گل۔ جاوید اقبال والے کلّیات میں کہیں تو ایسے الفاظ اِسی طرح ملتے ہیں۔

مثلاً ص ۴۱۹ پر ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

سوز و گدازِ زندگی لذّتِ جستجوے تو

راہ چو مار میگزد گر نروم بسوے تو

پوری غزل کے قوافی میں ے پر کہیں ہمزہ نہیں۔ یا جیسے یہ مصرع: دگر زسادہ دلیہاے یار نتواں گفت (ص ۴۵۹)۔ اب اِن مصرعوں کو دیکھیے:

سیلم، مرا بجوئے تنک مایہ مپیچ (ص ۳۹۶)

درہوائے چمن آزادہ پریدن آموز (ص ۳۲۸)

گدائے جلوہ رفتی بر سرِ طور (ص ۲۱۰)

قدم در جستجوئے آدمے زن (ص ۲۱۰)

ہر جگہ ے پر ہمزہ موجود ہے [یعنی بجوئے، ہوائے، گدائے، جستجوئے] اور یہ دو رنگی ناقابلِ قبول ہے۔

اِسی ذیل میں وہ لفظ آتے ہیں جن کے آخر میں ی ہوتی ہے، جیسے: زندگی۔ اضافت کی صورت میں ایسے لفظوں میں کہیں تو ی پر ہمزہ ہے اور کہیں نہیں۔ بس ایک ایک مثال:

از شوخیِ آب و گل در گفت و شنود آمد (ص ۴۵۵)

پیشِ تو گر بیاں کنم مستیٔ ایں مقام را (ص ۴۴۷)

یعنی اک جگہ "شوخیِ آب و گل" ہمزہ کے بغیر ہے اور دوسری جگہ "مستیٔ ایں مقام" مع ہمزہ۔ ایسی دو رنگی سے یہ کلیات بھرا ہوا ہے، لیکن کسی تحقیقی اڈیشن میں ایسی دو رنگی نہیں ہو سکتی۔ [یہاں ضمنی طور پر یہ عرض کر دیا جائے کہ ایسی صورتوں میں صحیح طریقۂ کار یہ ہوگا کہ ی پر اضافت کا ہمزہ لگانے کے بجاے، اُس کے نیچے اضافت کا زیر لگایا جائے، جیسے: شوخیِ آب و گل، زندگیِ فانی، گرمیِ اندیشہ۔ اور علامت اضافت کے طور پر جب ے کا اضافہ کیا جائے گا، تو اُس ے پر [جس کی حیثیت علامت اضافت کی ہے] نہ تو ہمزہ آئے گا اور نہ اُس کے نیچے زیر لگایا جائے گا، جیسے: ہواے

چمن، کوے ملامت]۔

یہ بھی قاعدہ ہے کہ جب کوئی خاص اندازِ کتابت اختیار کیا جاتا ہے، یعنی ایسا طریقِ املاے الفاظ جو متعارف نہ ہو؛ اُس صورت میں یہ لازم ہوتا ہے کہ مقدّمے میں اُس کی نشان دہی کی جائے اور ضروری وضاحت پیش کی جائے۔ اِس کُلّیات کا احوال اِس لحاظ سے بہت تباہ ہے۔ میں صرف ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں گا۔ اِن مصرعوں کو دیکھیے:

افگند در فرنگ صد آشوبِ تازۂِ (ص ۲۶۸)

خیز و بخاکِ تشنۂِ بادۂ زندگی فشاں (ص ۴۱۲)

ہم بہواے جلوۂِ پارہ کنم حجاب را (ص ۴۱۹)

خط کشیدہ الفاظ توجّہ طلب ہیں۔ اِن میں یاے وحدت اور یاے زائد کے لیے ہ پر ہمزہ لکھ کر، اُس کے نیچے زیر لگایا گیا ہے [تازۂِ، جلوۂِ، تشنۂِ]۔ یہ قطعی طور پر غیر متعارف اندازِ املا ہے۔ متعارف طرزِ کتابت دو ہیں: (۱) ہ پر ہمزہ لگایا جائے۔ (۲) ہ کے بعد "اے" کا اضافہ کیا جائے، یعنی تازۂ، یا تازہ اے۔ مقدّمۂ مرتّب میں اِس غیر متعارف انداز کی نشان دہی کی جانا چاہیے تھی اور یہ بتایا جانا چاہیے تھا کہ اِس "ایجادِ بندہ" اندازِ نگارش کو کس وجہ سے اختیار کیا گیا ہے ــــ ستم تو یہ ہے کہ اِس کی بھی پابندی نہیں ملتی، مثلاً:

ندیدم بندۂ کو محرمِ تست (ص ۴۱۳)

دی مغبچۂ با من اسرارِ محبّت گفت (ص ۴۱۵)

یا جہانے تازۂ یا امتحانے تازۂ (ص ۴۱۶)

من فداے ایں دلِ دیوانۂ

ہر زماں بخشد دگر ویرانۂ (ص ۷۰۳)

یہاں قدیم انداز کو اختیار کیا گیا ہے کہ یاے وحدت و تنکیر و زائد کے لیے ہ پر صرف ہمزہ لگایا گیا ہے۔ طوالت کے خیال سے میں نے کم سے کم مثالوں پر اکتفا کرنا مناسب

سمجھا ہے، ورنہ یہ کلّیات ایسی مثالوں سے بھرا ہوا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ اِس غیر علمی اندازِ نظر کو کیا کہا جائے، اِس کے سوا کہ ادارے کا اصل مقصود تجارت تھا، اِسی لیے علمی اندازِ نظر سے سروکار نہیں رکھّا گیا۔

اِس مصرعے کو دیکھیے:

زندۂ یا مردۂ یا جاں بلب (ص ۶۰۷)

اُردو میں ضروری مقامات پر درمیانِ لفظ واقع یاے معروف کے نیچے چھوٹا سا الف بنادیا جاتا ہے علامتِ یاے معروف کے طور پر، جیسے: پدید۔ یہ شکل "ۂ" بہ ظاہر اجنبی ہے۔ لازم تھا کہ مقدّمے میں اِس کی وضاحت کی جاتی کہ فارسی میں اِس شکل کو کس آواز کی علامت کے طور پر اختیار کیا گیا ہے اور کیوں ـــــ اب آپ اقبال اکادمی کے کلّیات کو دیکھیے تو وہاں بالکل دوسرا نظام ملے گا۔ مثلاً یہی مرقومۂ بالا مصرع اُس میں اِس طرح ملے گا:

زندہ ئی یا مردہ ئی یا جان بلب (ص ۴۹۲)

اگر کسی شخص کے سامنے کلامِ اقبال کے پُرانے اڈیشن اور یہ دونوں کلّیات ہوں، تو وہ نیرنگیِ املا پر حیران رہ جائے گا۔ مزید وضاحت کے لیے میں صرف ایک مجموعے کی ایک غزل کے دو مصرعے پیش کرتا ہوں۔ پیامِ مشرق کی وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

زخاکِ خویش طلب آتشے کہ پیدا نیست
تجلّیِ دگرے درخورِ تقاضا نیست

اُس غزل میں یہ مصرعے بھی ہیں:

تو رہ شناس نۂ وز مقامِ بے خبری (کلّیاتِ جاوید اقبال، ص ۳۲۹)
بہ جادۂ کہ در و کوہ و دشت و دریا نیست (= = = = = = =)

["نۂ" اور جادۂ]۔ اقبال اکادمی کے کلّیات میں یہ اِس طرح ملتے ہیں:

تو رہ شناس نئی وز مقامِ بے خبری (ص ۳۰۲)

بہ جادہ ئی کہ در و کوہ و دشت و دریا نیست (ص ۳۰۲)

املا اور متعلقات املا کی ایسی ساری بحثیں اور وضاحتیں مقدّمے میں آتیں، سو اُس کو احتیاطاً شامل ہی نہیں کیا گیا۔ یہ دونوں کلّیات بہت سی باتوں میں مختلفُ الاحوال ہیں، مگر ایک بات ایسی ہے جس میں اِن کے مرتبین میں اختلاف نہیں پایا جاتا اور وہ یہ ہے کہ شروع میں نہ تو مقدّمہ شامل کیا جائے اور نہ آخر میں حواشی نام کی کوئی چیز ہو، تاکہ حساب کتاب کا جھگڑا ہی باقی نہ رہے اور ہر شخص ہر طرح کی ذمّے داریوں سے اور جواب دہی سے محفوظ رہے۔ آپ کہیں گے کہ اصولِ تحقیق کے لحاظ سے ایسا کلّیات معیاری نہیں ہو سکتا۔ ضرور کہیے؛ لیکن بازار میں عقیدت مند خریداروں کی کمی نہیں اور اصل مخاطب وہی لوگ ہیں۔ اصل مقصود جب تجارت بن جائے، تو پھر تحقیق اور تدوین کے مطالبوں کی کوئی حیثیت باقی نہیں رہتی۔

املا سے متعلق ایک اور اہم سوال سامنے آتا ہے۔ جاوید اقبال والے فارسی کلّیات میں معروف، مجہول اور غنّہ آوازوں کے لحاظ سے جس طریقِ املا کو اختیار کیا گیا ہے، یہ وہی املا ہے جو پہلے دن سے ہندستان میں رائج رہا ہے۔ یہ وہی نظام ہے جو ایران میں بھی رائج تھا۔ پھر وہاں اُس میں تبدیلیاں ہوئیں۔ مثلاً یہ کہ غنّہ آواز ختم ہو گئی۔ یاے معروف و مجہول اور واوِ معروف و مجہول کی تفریق ختم ہو گئی، صرف معروف آواز باقی رہ گئی؛ مگر برِّ صغیر میں ایسی کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی۔ جاوید اقبال کے کلّیات میں آخر لفظ میں واقع یاے معروف اور یاے مجہول میں صورت نگاری کی تفریق کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ غنّہ آواز کو بھی برقرار رکھا گیا ہے پُرانے طریقِ نگارش کے مطابق کہ آخر لفظ میں واقع ایسے نون پر نقطہ نہ رکھا جائے۔ یہ قطعی طور پر درست طریقۂ کار ہے۔ اقبال کے ہاتھ کی جو تحریریں موجود ہیں، اور جن میں سے کچھ کے عکس اقبال اکادمی کلّیات میں بھی شامل ہیں، اُن میں اِسی طریقۂ تحریر کی پابندی التزام کے ساتھ ملتی ہے۔ کلامِ اقبال کے جو پرانے

مطبوعہ نسخے ہیں، اُن میں بھی اِسی طریقِ نگارش کی پابندی ملتی ہے۔((۱))

اِس کے مقابلے میں اقبال اکادمی کے کلّیاتِ فارسی میں جدید ایرانی املا کو اختیار کیا گیا ہے۔ قاری جب اِن دونوں نسخوں کو دیکھے گا، تو وہ سمجھ نہیں پائے گا کہ یہ دونوں نسخے مختلف بل کہ متضاد اندازِ کتابت سے گراں بارکیوں ہیں، مگر اِس سے بھی بڑھ کر وہ اِس اُلجھن میں مبتلا ہو جائے گا کہ اِن میں سے صحیح انداز کون سا ہے۔ مفصّل مقدّمہ ہوتا، جس میں اِس مسئلے پر گفتگو کی گئی ہوتی، تب اِس پر روشنی پڑ سکتی تھی۔

یہاں ایک اور ستم ظریفی سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اقبال اکادمی کے کلّیاتِ فارسی میں طرزِ کتابت کا احوال بیان کیا گیا [جو سراسر اقبال کے طریقِ نگارش کے خلاف ہے]۔ لطیفہ یہ ہے کہ اِس کلّیات کی اُس جلد میں جو اردو کلام پر مشتمل ہے، اُس میں جو فارسی اشعار آئے ہیں؛ اُن میں ایرانی طریقِ املا کے بجائے، ہندستانی طریقِ نگارش کی پابندی کی گئی ہے۔ یعنی ایک ہی شاعر کے کلام کے لیے دو مختلف طریقِ کتابت اختیار کیے گئے ہیں اور ہم کسی طرح معلوم نہیں کر سکتے کہ اِس دو رنگی کی وجہ کیا ہے اور یہ بھی کہ اِس کا جواز کیا ہے۔ مُقدّمے میں ایسے اُمور زیرِ بحث آیا کرتے ہیں اور وہ موجود نہیں۔

تدوین میں ایک بڑا مسئلہ تخریج کا ہوتا ہے۔ "تخریج" کا مطلب یہ ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں اگر دوسرے شاعروں کے کلام کے اجزا آ گئے ہیں، تو اُن کی مکمّل طور پر نشان دہی کی جائے۔ اگر شاعر نے خود ہی لکھ دیا ہے کہ یہ فلاں شاعر کا مصرع یا شعر ہے [اور اقبال نے کئی جگہ یہ لکھا ہے] اُس صورت میں اُس شاعر کے مجموعۂ کلام

((۱)) "ہندستانی فارسی میں تلفظ اور املا کے مسائل" کے عنوان سے میں نے ایک مفصّل مضمون لکھا تھا جس میں اِس مسئلے سے متعلق ضروری تفصیلات کو یک جا کر دیا ہے۔ یہ مضمون میری کتاب تفہیم میں شامل ہے۔

میں اور اگر اُس کا دیوان مرتب نہ ہوا ہو تو دوسرے مآخذ میں اُس شعر کو تلاش کر کے، متن کا تقابل کیا جائے۔ اگر کوئی اختلاف ہو، تو اُس کی نشان دہی کی جائے۔ یہ، تصدیق تو بہ ہر طور کرنا ہی ہوگی کہ یہ، مصرع یا شعر اُسی شاعر کا ہے جس کا حوالہ دیا گیا ہے۔ یہ لازم ہوگا کہ اِس کے لیے معتبر مآخذ سے کام لیا جائے۔ [تحقیق سے تعلق رکھنے والوں کو یہ معلوم ہے کہ ہر خطی نسخہ یا ہر چھپی ہوئی کتاب معتبر ماخذ کی حیثیت نہیں رکھتی]۔ اگر شاعر نے خود حوالہ نہیں دیا ہے، اُس صورت میں یہ، معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ یہ، مصرع یا شعر کس کا ہے۔ مثلاً اقبالؔ نے لکھا ہے:

بملکِ جم ندہم مصرعِ نظیریؔ را
کسیکہ کشتۂ نشد، از قبیلۂ ما نیست

اقبالؔ نے وضاحت کر دی ہے کہ دوسرا مصرع نظیریؔ کا ہے۔ اب نظیریؔ کے دیوان میں دیکھا جائے گا کہ (۱) یہ، مصرع موجود ہے۔ (۲) اِسی طرح ہے۔ (۳) پہلا مصرع کیا ہے۔ دوسری صورت: زبورِ عجم میں یہ، شعر ہے:

با میدِ اینکہ روزے بشکار خواہی آمد
ز کمندِ شہریاراں رمِ آہوانہ دارم

کلّیات مرتّبۂ جاوید اقبالؔ میں پہلے مصرعے کو سادہ واوین میں لکھا گیا ہے (ص ۴۱۳)۔ اِس سے یہ، معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ، مصرع اقبالؔ کا نہیں، کسی اور شاعر کا ہے۔ اصولِ تخریج کے مطابق مرتّب کی یہ، ذمّے داری ہے کہ وہ بتائے کہ: (۱) یہ، مصرع کس کا ہے۔ (۲) متن میں اختلاف تو نہیں۔ (۳) اِس کا پہلا یا دوسرا مصرع کیا ہے۔ [یہ، عرض کر دوں کہ یہ، بہت مشہور مصرع ہے]۔ یا جیسے اِسی کلّیاتِ میں ص ۱۴۴ پر ایک شعر ہے:

حرف چوں طائر بپرواز آورد نغمہ را بے زخمہ از ساز آورد

اِس پر یہ، حاشیہ ملتا ہے: "مرزا غالبؔ بہ تغیرِ الفاظ" مرتّب یہ، بتائے گا کہ مرزا غالبؔ کا اصل شعر کس طرح ہے اور وہ اُن کے کلّیات میں کس جگہ ہے۔ یہ واضح کر دیا

جائے کہ تخریج لازمی حصّہ ہے تدوین کا۔ اسی کے ساتھ مرتّب کی یہ ذمّے داری بھی ہے کہ کلام میں جس قدر نام آئے ہوں، تلمیحات ہوں، واقعات کا حوالہ آیا ہو یا اقوال آئے ہوں؛ اُن سب کی مکمل طور پر وضاحت کرے۔ میں صرف ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں گا۔ محوّلۂ بالا کلّیات میں ص ۱۰۱ پر یہ شعر ہے:

فکرِ او کوکب ز گردوں چیدہ است　　سیفِ بُرّاں وقت را نامیدہ است

اِس پر یہ حاشیہ ملتا ہے: "الوقتُ سیفٌ" مقولہ ہے حضرت امام شافعی رحمۃ اللہ علیہ کا"۔ جاوید اقبال یا دوسرے مرتّبین میں سے کسی ایک نے بھی یہ صراحت نہیں کی کہ اُن کے مرتبہ کلّیات میں مختلف صفحات کے آخر میں جو مختصر حواشی ہیں، وہ کس کے ہیں، خود اقبال کے یا کسی اور کے۔ خیر، ہم فی الوقت یہ مانے لیتے ہیں کہ ایسے سب حواشی خود اقبال کے لکھے ہوئے ہیں۔ مرتّبِ کلّیات کی یہ ذمّے داری ہے کہ وہ ایسے جملہ حواشی سے متعلق ضروری معلومات فراہم کرے۔ مثلاً اِسی حاشیے سے متعلق یہ بتانا ضروری ہے کہ اِس قول کا ماخذ کیا ہے۔ یعنی اصل عبارت کہاں ہے، امام شافعی کی کس تصنیف میں ہے اور کیا یہ قول اِنھی دو لفظوں پر مشتمل ہے یا اصلاً اِس میں کوئی اور لفظ بھی ہے یا الفاظ بھی ہیں اور یہ کہ اصل قول کس سیاق وسباق میں آیا ہے۔

کلامِ اقبال کا تحقیقی اڈیشن مرتّب کرنے کے سلسلے میں مناسب طریقۂ کار یہ ہو سکتا ہے کہ کلامِ اقبال کے جتنے مجموعے ہیں، اُردو اور فارسی دونوں زبانوں کے، اُن کو الگ الگ مرتّب کیا جائے۔ ہر جلد میں اُس جلد سے متعلق آخر میں مفصّل حواشی ہوں [جو کئی ضمیموں میں منقسم ہوں گے] اور شروع میں مفصّل مقدّمہ ہو۔ ہر مجموعے کو الگ الگ مرتّب کرنا یوں ضروری ہے کہ بعض مجموعوں کے حواشی کی ضخامت کچھ زیادہ ہوگی۔ مثلاً بانگِ درا میں شامل کلام سے متعلق تفصیلات بہت ہیں۔ حواشی میں ہر نظم کے حوالے سے اُس کے زمانۂ تصنیف کا تعیّن کیا جائے گا۔ یہ بھی معلوم کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ یہ پہلی بار کہاں چھپی تھی۔ کیا اِس کے متن میں

ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔ ایسے سارے تغیرّات کی تفصیلات کو یک جا کیا جائے گا۔ مختصر یہ کہ اُس مجموعے کے جملہ مشتملات میں متن کی ہر طرح کی تبدیلیوں کی تفصیلات کو مع حوالہ درج کیا جائے گا؛ یہ تبدیلیاں خواہ بہ لحاظِ مقدارِ کلام ہوں، خواہ بہ اعتبارِ تبدیلیِ متن۔

اِسی طرح مقدّمے میں اُس مجموعے کے زمانۂ ترتیب و طباعت اور دوسرے متعلقات کی تفصیلات ہوں گی۔ یہ بھی وضاحت کرنا ہوگی کہ اقبالؔ کی زندگی میں یہ مجموعہ کتنی بار چھپا تھا، اُسے مرتّب کس نے کیا تھا اور ایسی ہی دوسری باتیں۔ یہ بھی صراحت کی جائے گی کہ اُس مجموعے میں جو کلام شامل ہے، کیا وہ بہ خطِّ اقبالؔ بھی موجود ہے۔ ہے تو وہ کہاں ہے۔ مطبوعہ اور خطّی نسخوں یا مختلف تحریروں میں اختلاف تو نہیں۔ اگر ہے، تو اُس کی تفصیلات اور وجوہِ ترجیح کا تعیّن۔ مقدّمے ہی میں اصولِ املا، رموزِ اوقاف، علامات اور نشانات کی تفصیل لکھی جائے گی اور ترتیبِ متن کے لیے جو طریقۂ کار اختیار کیا گیا ہے، اُس کی وضاحت کی جائے گی۔ آخر میں تلمیحات اور ضروری الفاظ پر مشتمل فرہنگ بھی ہوگی۔ اصولِ تخریج کے متعلّقات کا اِس سے پہلے ذکر آچکا ہے۔ "تخریج" لازمی حصّہ ہے تدوین کا۔

جب سب مجموعے اِس طرح مرتّب ہو جائیں یعنی اُن کے تحقیقی اڈیشن تیار ہو جائیں؛ تب ایسا کلّیات بھی چھاپا جا سکتا ہے جو عام پڑھنے والوں کے لیے ہو، یا کوئی ایسا اڈیشن جو اُن لوگوں کے لیے ہو جو کتابوں کو "شو پیس" کی طرح ڈرائنگ روم کی زینت بناتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ لازم نہیں رہے گا کہ جو کلّیات (یا کوئی مجموعہ) عام لوگوں کے لیے چھاپا جائے، یا تجارتی اغراض کے تحت چھاپا جائے [جیسا کہ جاوید اقبال کا مرتّبہ کلّیات ہے] اُس میں وہ مفصّل مقدّمہ اور وسیع الذّیل حواشی بھی شامل ہوں۔ البتہ یہ لازم ہوگا کہ ایسے سبھی نسخوں کا متن اُن تحقیقی اڈیشنوں کے مطابق ہو اور اِس کی وضاحت مختصر مقدّمۂ مرتّب یا عرضِ ناشر میں کر دی جائے۔

یہاں ایک بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ ایسی متعدّد کتابیں موجود ہیں

جن میں کلامِ اقبال کی زمانی ترتیب کے متعلقات، اصلاحیں، ترمیمیں اور متروک کلام کی بحثیں شامل ہیں۔ ایسی کتابوں کی اہمیت سے انکار کرنا مقصود نہیں؛ لیکن یہ لازم ہے کہ اُن کتابوں میں مندرج جملہ تفصیلات کا تحقیق کے نقطۂ نظر سے جائزہ لیا جائے۔ اِس کے بغیر اُن سے استفادہ مناسب نہیں ہوگا۔ چھان پھٹک کر اور اصل مآخذ سے اُن کا مقابلہ کرکے، اُن کو اصل کلام کے ساتھ حواشی میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں گا۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے "ابتدائی کلامِ اقبال بہ ترتیبِ مہ و سال" کے نام سے ایک کتاب مرتّب کی ہے [سالِ طبع: ۱۹۸۸ء]۔ بہت محنت کی ہے، لیکن مقدّمۂ کتاب میں یہ بھی لکھا ہے:

"میں اعتراف کرتا ہوں کہ اصل مآخذ بہت کم دیکھ پایا ہوں.... مجھے متعدّد نظموں کی تاریخ اشاعت نہ مل سکی۔ اُن کے رنگ کو دیکھ کر، تاثّراتی طریقے پر اُن کے زمانے کا اندازہ کیا ہے۔ علّامہ کے مسوّدات تک رسائی ہوتی تو صحیح تر فیصلہ کرپاتا" [ص ۱۴]۔

یہ کتاب محنت اور لگن کے ساتھ لکھی گئی ہے؛ مگر اِس کے مندرجات کی تصدیق ضروری ہے۔ اِس کے بغیر اُن کو نقل کرنا یا اُن کو بہ طورِ ماخذ استعمال کرنا قطعی طور پر غیر مناسب ہوگا اور اصولِ تحقیق کے خلاف۔ اِسی طرح سرودِ رفتہ بھی اچھی کتاب ہے؛ لیکن اُس میں موجود متعدّد فروگذاشتوں کی نشان دہی ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی نے اپنی قابلِ قدر کتاب تصنیفاتِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ میں کی ہے [شائع کردۂ اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، سالِ طبع: ۱۹۸۲ء]۔

غرض کہ ایسی کتابیں ایک تو سب کے سامنے نہیں ہوتیں، دوسرے یہ کہ اُن کے مندرجات کی تصدیق ضروری ہے اور آخری بات یہ کہ تحقیقی اڈیشن کا مطلب ہی یہ ہوتا ہے کہ اُس میں شامل متن سے متعلق جملہ ضروری تفصیلات کو حواشی میں شامل کرکے متن کے ساتھ ہی پیش کیا جائے۔ اِس کے بغیر تحقیقی اڈیشن کا تصوّر ہی نہیں کیا جاسکتا۔

ایک مثال سے اِس کی بہتر طور پر وضاحت ہوسکے گی۔ مثنوی اسرارِ خودی

پہلی بار ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی((۱)) تھی۔ یہ اڈیشن نایاب نہ سہی، کم یاب ضرور ہے۔ جب اِس کا دوسرا اڈیشن شائع ہوا تو اقبالؔ نے متن میں کچھ تبدیلیاں کیں اور جب تیسرا اڈیشن شائع ہوا تو پھر کچھ تبدیلیاں کیں۔ پہلے اڈیشن میں اقبالؔ کا لکھا ہوا دیباچہ موجود ہے، جسے دوسرے اڈیشن میں مختصر کیا گیا اور تیسرے اڈیشن میں اُسے شامل ہی نہیں کیا گیا؛ یعنی کالعدم قرار دے دیا گیا۔ یہ بات ادب کے بیش تر طالب علموں کو معلوم ہوگی کہ پہلے اڈیشن میں حافظؔ سے متعلق اشعار اور کتاب کے انتساب [بہ نامِ سر علی امام] سے متعلق جو اشعار تھے، اُن میں ترمیم و تنسیخ کی گئی۔ دوسرے اڈیشن کے مختصر دیباچے میں حافظؔ سے متعلق اشعار کو خارج کردینے کے متعلق خود اقبالؔ نے اظہارِ رائے کیا ہے (وغیرہ)۔ اب صورت حال یہ ہے کہ جاوید اقبال اور اقبال اکادمی، دونوں کے شائع کردہ کلّیات اِن امور سے متعلق ساری تفصیلات سے خالی ہیں اور یہی حال دوسرے اڈیشنوں کا ہے۔

اصولِ تدوین کے مطابق اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کو جب (ایک جلد میں) مرتّب کیا جائے گا تو اُس جلد کے حواشی میں اِن دونوں مثنویوں سے متعلق ایسے سارے متروک اور ترمیم شدہ اجزا کی نشان دہی کی جائے گی۔ یہ بتایا جائے گا کہ پہلی دو اشاعتوں میں کیا کیا تھا اور کس طرح تھا۔ اقبالؔ نے کتنے اشعار میں ترمیم کی۔ ترمیمات کی تفصیلات کے ساتھ، سارے متروک اجزائے نظم و نثر کی نشان دہی کی جائے گی اور تاریخوں کا تعیّن کیا جائے گا۔ مقدّمے میں اور اُمور کے علاوہ، جملہ اہم اشاعتوں کا مکمّل تعارف بھی شامل کیا جائے گا۔

((۱)) "اسرارِ خودی (فراموش شدہ اڈیشن)" کے نام سے شائستہ خان نے اِس مثنوی کی پہلی اور دوسری اشاعت کو عکسی صورت میں مرتّب کیا ہے [شائع کردہ مکتبۂ جامعہ دہلی۔ سالِ طبع: ۱۹۹۳ء]۔ میرے سامنے یہی اڈیشن ہے۔ اگر یہ کتاب میرے سامنے نہ ہوتی تو میں اِس مثنوی سے متعلق کئی اہم باتوں سے لاعلم رہتا۔ طبعِ اوّل کا جو سنہ میں نے لکھا ہے، وہ اِسی کتاب سے ماخوذ ہے۔

کلامِ اقبالؔ کا تحقیقی اڈیشن مرتب کیے جانے پر جو میں نے اِس قدر زور دیا ہے تو اِس کی اصل وجہ تو یہ ہے کہ اصولاً اِتنے بڑے اور اہم شاعر کے کلام کا ایک معیاری اڈیشن موجود ہونا چاہیے۔ دوسری ضمنی وجہ یہ ہے کہ جاوید اقبال اور اقبال اکادمی کے شائع کردہ کلّیات نے بعض اہم سوالات پیدا کیے ہیں۔ اِس تحریر میں ایک دو مثالوں سے کام لوں گا ـــــ (۱) ضربِ کلیم کا جو پُرانا اڈیشن میرے سامنے ہے [طبعِ چہار دہم، جون ۱۹۶۸ء] اُس میں پہلی سطر میں جلی قلم سے کتاب کا نام "ضربِ کلیم" لکھا ہوا ہے۔ دوسری سطر میں "یعنی" ہے اور تیسری سطر میں یہ عبارت ہے: "اعلانِ جنگ دورِ حاضر کے خلاف"۔ اِس کے نیچے یہ دو شعر ہیں:

نہیں مقام کی خوگر طبیعتِ آزاد ہوائے سیر مثالِ نسیم پیدا کر
ہزار چشمہ ترے سنگِ راہ سے پھوٹے خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

اِس کے مقابلے میں جاوید اقبال اڈیشن میں پہلے صفحے پر صرف کتاب کا نام ہے اور سب سے نیچے "اقبال" لکھا ہوا ہے۔ ص ۳ سے فہرستِ مضامین شروع ہوتی ہے۔ دوسرا صفحہ خالی ہے۔ نثری عبارت "یعنی اعلان جنگ دورِ حاضر کے خلاف" اِس میں موجود نہیں اور دونوں منقولہ شعر بھی موجود نہیں۔

اقبال اکادمی اڈیشن میں سرورق پر محوّلۂ بالا نثری عبارت موجود ہے، مگر اشعار اِس صفحے پر موجود نہیں، اُن کو علاحدہ سے ص ۳ پر لکھا گیا ہے۔ یہ بھی تبدیلی ہے، معمولی سہی؛ مگر اصل مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ ص ۲ پر بہ خطِ اقبالؔ جو عکس شامل کیا گیا ہے، اُس کی پہلی سطر میں "ضربِ کلیم" لکھا ہوا ہے، اُس کے نیچے دائرے میں "افکارِ تازہ" مرقوم ہے اور اُس کے نیچے یہ عبارت ہے: "اعلانِ جنگ زمانۂ حاضر کے خلاف"۔ پڑھنے والے کے ذہن میں دو سوال پیدا ہو سکتے ہیں: (۱) "زمانۂ حاضر" کو "دورِ حاضر" سے جو بدلا گیا ہے، تو یہ تبدیلی کس نے کی؟ خود اقبالؔ نے یا کسی اور نے۔ (۲) "افکارِ تازہ" کا ٹکڑا کس بنا پر شامل نہیں کیا گیا؟ ظاہر ہے کہ ایسے سوالات متعلقہ حواشی میں زیرِ بحث آتے ہیں اور حواشی کسی مجموعے میں موجود نہیں۔

(۲) بالِ جبریل کے پرانے اڈیشن [اشاعتِ شانزدہم ۱۹۶۸ء]میں کچھ قطعے مختلف غزلوں کے آخر میں ملتے ہیں۔ مثلاً اُس مجموعے کی پہلی غزل [میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں] کے بعد وہ قطعہ ہے جس کا پہلا مصرع یہ ہے: ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے۔اور تیسری غزل [گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر] کے بعد وہ قطعہ ہے جس کا پہلا مصرع یہ ہے: دلوں کو مرکزِ مہرو وفا کر ____ جاوید اقبال کے چھاپے ہوئے کلّیات میں یہ عجیب صورتِ حال سامنے آتی ہے کہ محوّلۂ بالا پہلے قطعے کو تو پہلی غزل کے نیچے لکھنے کے بجاے، دوسری غزل [اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا] کے نیچے لکھا گیا ہے اور دوسرے قطعے کو پانچویں غزل [کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا] کے نیچے لکھا گیا ہے۔اُن کے بعد غزل نمبر ۱۵ تک جو قطعے غزلوں کے ساتھ آئے ہیں، اُن سب کو اُن کی جگہ سے ہٹا کر "رباعیات" کے علاحدہ عنوان کے تحت جمع کر دیا گیا ہے۔اِس غزل کے بعد آنے والے قطعات کے ساتھ بھی یہی سلوک کیا گیا ہے۔ مزید بر آں، غزل ۶۱ کے بعد وہ قطعہ لکھا گیا ہے جس کا پہلا مصرع یہ ہے: اندازِ بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے۔جب کہ پُرانے اڈیشن میں یہاں کوئی قطعہ نہیں۔

یہاں کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) ترتیبِ کلام میں یہ تبدیلی کس کی مرضی سے کی گئی؟ کیا مصنّف نے ایسا کیا تھا یا اِس کی ہدایت کی تھی؟ اگر یہ مرتّب یا ناشر کا کام ہے، اُس صورت میں یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ اِس کا حق کسی ناشر یا مرتّب کو کس نے دیا ہے کہ وہ مصنّف کی قائم کردہ ترتیب کو بدل دے۔ (۲) دوسرا سوال اِس سے بھی زیادہ اہم ہے کہ اِن پر "رباعیات" کا عنوان کس نے چسپاں کیا؟ پُرانے (محوّلۂ بالا) اڈیشن میں تو یہ موجود نہیں۔

اوپر جو حوالے دیے گئے ہیں، یہ جاوید اقبال اڈیشن کے حصّۂ بالِ جبریل ص ۹، تک کے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اقبال اکادمی اڈیشن (حصّۂ اُردو) میں بھی یہاں تک اِسی کی مکمّل طور پر پیروی کی گئی ہے۔ یعنی اکادمی اڈیشن کے مرتّبین نے بہ طورِ

خود تحقیق کرنے اور صحیح صورتِ حال کو سمجھنے کے بجائے محض نقل سے کام لیا ہے۔ کیا ایسے اڈیشن کو معتبر کہا جاسکتا ہے؟ اِس سے زیادہ اہتمام تو اب سے ڈیڑھ سو برس پہلے منشی نول کشور کے مطبعے میں ملحوظ رکھا جاتا تھا۔

(۳) ارمغانِ حجاز میں اُردو اور فارسی، دونوں زبانوں کا کلام شامل ہے۔ اِس مجموعے کی نویں اشاعت پیشِ نظر ہے۔ سالِ طبع: ۱۹۶۶ء۔ یہ مجموعہ ۲۸۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ شروع کے حصے میں ص ۲۱۰ تک فارسی کلام ہے اور اُس کے بعد اُردو کا کلام ہے۔ کلّیات کے جاوید اقبال اڈیشن میں یہ صورت حال سامنے آتی ہے کہ کلّیات فارسی کی جلد میں اِس مکمّل مجموعے کو شامل کرلیا گیا ہے لیکن دو الگ الگ مجموعوں میں تقسیم کرکے۔ جہاں حصّۂ فارسی ختم ہوتا ہے، وہاں "ارمغانِ حجاز اُردو" کا نیا سرورق لگاکر، اُسے ایک مستقل اور مکمّل جُز کے طور پر رکھا گیا ہے۔ پڑھنے والا یہی سمجھے گا کہ اقبال کے دو الگ الگ مجموعے ہیں۔ ایک کا نام ہے: "ارمغانِ حجاز فارسی" اور ایک کا نام ہے: "ارمغانِ حجاز اُردو"۔ حالاں کہ یہ صحیح صورتِ حال نہیں۔

مزید ستم ظریفی یہ ہوئی ہے کہ جہاں فارسی حصّہ ختم ہوتا ہے، اُس صفحے کے بالائی حصّے پر اِس مجموعے کے صفحے کا نمبر شمار "۱۴۶" لکھا ہوا ہے اور صفحے کے نیچے مکمّل کلّیات کے صفحوں کا نمبر شمار "۱۰۲۸" مندرج ہے۔ اِس کے بعد "ارمغانِ حجاز اُردو" کا سرورق ہے۔ اُس صفحے کی پیشانی پر نیا نمبر شمار 1 لکھا گیا ہے اور اُسی صفحے کے نچلے حصّے میں نمبر شمار "۶۴۳" لکھا ہوا ہے۔ پڑھنے والا سمجھ ہی نہیں پائے گا کہ یہ ہوا کیا ہے۔

کلّیاتِ اُردو کی جلد کے آخر میں صرف "ارمغانِ حجاز اُردو" کو شامل کیا گیا ہے۔ اِس سے اُس خیال کی مکمّل تائید ہوجاتی ہے کہ اقبال کے دو مستقل مجموعے ہیں: ایک کا نام ہے "امغانِ حجاز فارسی" اور ایک کا نام ہے "ارمغانِ حجاز اُردو"۔

اقبال اکادمی اڈیشن میں بھی ارمغانِ حجاز کو اِسی طرح دو ٹکڑوں میں تقسیم کرکے، دو الگ الگ مجموعوں کی شکل میں فارسی اور اُردو کلام کی جلدوں میں رکھا گیا ہے۔ یہ

تقلید کی گئی ہے جاوید اقبال کے اڈیشن کی، یہ دیکھے بغیر اور سوچے بغیر کہ ایسی تقسیم اصولاً جائز بھی ہے؟ مقدّمہ شاملِ کلّیات ہوتا اور اُس میں یہ لوگ اپنے طریقۂ کار کی وضاحت کرتے، تب یہ ضرور ہو سکتا تھا کہ قاری مبتلائے غلط فہمی نہ ہو۔

ارمغانِ حجاز کے سلسلے میں ایک اور بات بھی قابلِ ذکر ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی نے اپنی محوّلہ بالا کتاب میں لکھا ہے کہ اِس مجموعے کو اقبال کی وفات کے بعد چودھری محمد حسین نے مرتّب کیا تھا اور اُنھی کی نگرانی میں کتابت ہوئی تھی۔ اگر یہ صحیح ہے، تو پھر اِس سلسلے میں یہ بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلّیات مرتّب کرنے والوں نے اصل مسوّدات سے مقابلہ کر کے، اِس کی تصدیق کر لی ہے کہ اِس مجموعے کے مندرجات اور اُن کا متن منشائے مصنّف کے مطابق ہے۔ اگر نہیں، تو کیا اُن کو اِتنی سی بات بھی نہیں معلوم کہ ایسی صورت میں ایسے غیر مصدّقہ متن کو اعتبار کا وہ درجہ حاصل نہیں ہو سکتا جس کی تحقیق اور تدوین کی نظر میں لازمی حیثیت ہوتی ہے۔ آخر یہ کیسے معلوم ہو کہ مصنّف کی عدم موجودگی میں کسی مرتّب نے [وہ چودھری محمد حسین ہو یا کوئی اور] متن میں کوئی ترمیم یا اضافہ نہیں کیا یا غلطی نہیں کی۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ اِس مجموعے کے اصل مسوّدات محفوظ ہیں؟ موجود ہیں تو وہ کہاں ہیں؟ اِس بحث میں ایک بہت اہم بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ جاوید اقبال نے جو کلّیات چھاپا ہے، اُس کے مختصر مقدّمے میں لکھا ہے:

> "کلامِ اقبال کے اب تک جتنے اڈیشن شائع ہوئے، وہ سب کے سب اُنھیں پلیٹوں سے طبع ہوتے رہے جنھیں حضرت علاّمہ مرحوم نے خود اپنی نگرانی میں تیار کروایا تھا۔ اِس لحاظ سے یہ پلیٹیں حضرت علاّمہ کے دوسرے تبرّکات کی طرح عزّت و حرمت کا مقام رکھتی ہیں"۔

ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی نے اپنی محوّلۂ بالا کتاب میں اِس کی تردید کی ہے۔ اُنھوں نے ہر مجموعے کے متعلق تفصیل کے ساتھ یہ بتایا ہے کہ اقبال کی زندگی میں وہ کب چھپا تھا اور اُن کے انتقال کے بعد کس مجموعے کی نئی کتابت کرائی گئی۔ صرف

بالِ جبریل سے متعلق بعض تفصیلات نقل کرتا ہوں۔ ہاشمی صاحب کی تحقیق کے مطابق اِس کا پہلا اڈیشن اقبالؒ کی زندگی میں شائع ہوا تھا۔ دوسرا اڈیشن اُن کی وفات کے بعد مئی ۱۹۴۱ء میں چودھری محمد حسین کی نگرانی میں شائع ہوا۔ اِس اڈیشن کے لیے نئی کتابت کرائی گئی۔ اِس اشاعتِ ثانی کی پلیٹیں محفوظ کرلی گئیں اور آٹھویں اشاعت تک اُنھی سے کام لیا جاتا رہا۔ نویں اشاعت نومبر ۱۹۵۴ء کی ہے، اور اُس اشاعت کے لیے نئی کتابت کرائی گئی۔

اِس کا صاف طور پر مطلب یہ ہوا جاوید اقبال نے غلط بیانی سے کام لیا۔ اصل حقیقت کا اظہار غالباً یوں مناسب نہیں سمجھا گیا ہوگا کہ اِس طرح کئی سوالات اٹھ کھڑے ہوں گے۔ کس نے نئی کتابت کرائی تھی، تصحیح کس نے کی تھی، اصل سے مقابلہ کس نے کیا تھا اور یہ بھی کہ کیا اصل نسخے سے مقابلہ کرلیا گیا تھا۔ اِس طرح موخر اشاعتوں سے متعلق اور اُن پر مبنی اِس کلیات کے متعلق جو حُسنِ ظن دلوں میں بیٹھ گیا ہے، وہ برقرار نہیں رہ سکے گا۔ بہ قولِ رفیع الدّین ہاشمی:

> "اقبالؒ کی زندگی میں شائع شدہ اُن کے کسی اُردو مجموعے کے کسی اڈیشن کی پلیٹیں محفوظ نہ رہ سکیں، اِس لیے اُن معدوم "متبرک پلیٹوں" کی عزت وحرمت کی بات محض مبالغہ ہے" (ص ۴۲)۔

یہ بات بھی اِسی سلسلے کی ہے کہ چودھری محمد حسین کی نگرانی میں جن مجموعوں کی دوبارہ کتابت کرائی گئی، تو اُن میں پچھلی اشاعت کی غلطی ہائے کتابت کی تصحیح بھی کی گئی، مگر بعض غلطیاں باقی رہ گئیں اور بعض کا اضافہ ہوگیا۔ مثلاً بالِ جبریل کی طبعِ اوّل میں چودہ اغلاط کتابت باقی رہ گئیں۔ دوسرے اڈیشن میں، جو اقبالؒ کے انتقال کے بعد شائع ہوا تھا، طبعِ اوّل کی سات غلطیوں کی تصحیح ہوگئی اور باقی غلطیاں ویسی ہی رہ گئیں۔ مزید برآں، سات نئی غلطیوں کا اضافہ ہوگیا۔ جب نویں اڈیشن کی کتابت ہوئی، تو اُس میں پچھلی چھے غلطیاں درست کردی گئیں مگر آٹھ غلطیاں بہ دستور موجود رہیں اور چودہ مزید اغلاط کا اضافہ ہوگیا [یہ تفصیل ہاشمی صاحب کی محوّلۂ بالا کتاب سے ماخوذ ہے]۔

اِس نویں اڈیشن میں بعض تبدیلیوں اور بعض تصرّفات نے بھی جگہ بنالی ہے۔ مثلاً ایک غزل کا مشہور شعر ہے:

اگر ہوتا وہ مجذوبِ فرنگی اِس زمانے میں
تو اقبالؔ اُس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے

اِس پر حاشیہ بھی ہے جو یہاں سے شروع ہوتا ہے: "جرمنی کا مشہور فلسفی نیٹشا...."۔ دوسرے اڈیشن میں "نطشہ" ہے۔ نویں اڈیشن میں اِسے "نیٹشا" بنادیا گیا ہے۔ میرے سامنے ۱۹۶۸ء کی سولھویں اشاعت ہے، اُس میں بھی یہی املا ملتا ہے (ص ۸۲)۔ جاوید اقبال کے نسخۂ کلّیات میں بھی یہاں "نیٹشا" ہے اور اقبال اکادمی کے کلیات اُردو میں "نطشہ" ہے، یعنی اشاعتِ اوّل و دوم کی مطابقت اختیار کی گئی ہے۔ اور اِسی اقبال اکادمی کے حصّۂ کلّیاتِ فارسی میں ص ۳۲۹ پر اسے "نیچہ" لکھا گیا ہے۔ یعنی اردو کلّیات کا "نطشہ" اور "نیٹشا" فارسی کلّیات میں "نیچہ" بن گیا [بر ّصغیر میں "نیچہ" تو حُقّے کا ہوا کرتا ہے]۔ ایرانِ جدید کی تقلید میں اِس تبدیلی کو، جسے تصرّف کہنا چاہیے، شامل کیا گیا ہے۔

اقبال اکادمی کے کلّیاتِ فارسی میں جی بھر کے ایسی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ میں ایسی مزید دو مثالیں پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔ ص ۳۳۲ پر ایک عنوان ہے: "جلال و گوتہ"۔ پہلے تو یہی سمجھنے میں دیر لگی کہ یہ "گوتہ" کیا بلا ہے۔ پھر معلوم ہوا کہ یہ "گوئٹے" کی مسخ شدہ صورت ہے۔ خیر، میرے پاس پیامِ مشرق کا بارھواں اڈیشن ہے، جس میں اِس کی صراحت ہے کہ اِسے جاوید اقبال نے شائع کیا ہے۔ اِس اڈیشن میں مذکورہ نظم کا عنوان "جلالؒ و گوئٹے" ہے۔ دونوں ناموں پر خط کھنچے ہوئے ہیں، اِس سے بہ یک نظر معلوم ہوجاتا ہے کہ یہ نام ہیں۔ اِسی صفحے پر ایک فٹ نوٹ ہے جس میں ساڑھے تین سطریں ہیں، جو یہاں سے شروع ہوتا ہے: "نوٹ۔ نکتہ دانِ المنی سے مراد گوئٹے ہے...."۔ حاشیے کی یہ عبارت جاوید اقبال کے نسخۂ کلّیات کے حصّۂ فارسی میں موجود ہے (ص ۳،۲)، مگر اقبال اکادمی کے کلّیاتِ فارسی میں یہ موجود

نہیں۔ یہی نہیں، پیامِ مشرق میں ایسے بہت سے حواشی ہیں اور اُن میں سے کوئی ایک حاشیہ بھی اکادمی کے نسخۂ کلّیات میں شامل نہیں۔ تو کیا یہ سمجھ لیا جائے کہ اقبال اکادمی کے مرتّبین کی نظر میں یہ ساری عبارتیں [جو پیامِ مشرق کی پُرانی اشاعتوں میں شامل ہیں اور جاوید اقبال کے نسخۂ کلّیات میں بھی شامل ہیں] اقبالؔ کی نہیں؟ یہ تو محض چند مثالیں ہیں، پورا کلّیات ایسی مثالوں سے بھرا ہوا ہے۔

یہ تحریر طویل ہوتی جا رہی ہے، اِس لیے میں بس ایک اور مثال پیش کر رہا ہوں۔ بالِ جبریل میں "قید خانے میں معتمد کی فریاد" کے عنوان سے ایک نظم ہے، جس پر حاشیہ ملتا ہے۔ حاشیے کی عبارت یہاں سے شروع ہوتی ہے: "معتمد اشبیلیہ کا بادشاہ اور عربی شاعر تھا۔ ہسپانیہ کے ایک اور حکم راں نے اُس کو شکست دے کر....."۔ اقبالؔ کی وفات کے بعد مئی ۱۹۴۱ء میں چودھری محمد حسین کی نگرانی میں دوسرا اڈیشن شائع ہوا۔ اُس اڈیشن میں "ہسپانیہ کے ایک اور حکم راں" میں سے لفظِ "اور" نکال دیا گیا اور اب سارے اڈیشنوں میں "ہسپانیہ کے ایک حکم راں" ہے۔ "تمہیدی نوٹ میں متذکرہ تبدیلی علامہ اقبالؒ کی وفات کے بعد اشاعت کا اہتمام کرنے والوں نے اپنی صواب دید پر کی، غالباً چودھری محمد حسین نے۔ بہ ہر حال یہ تبدیلی درست نہیں ہے" [تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ، ص ۳۲]۔

جو کچھ لکھا گیا، یہ مختصر بیان ہے اُن تبدیلیوں کا جو کلامِ اقبالؔ کے مختلف مجموعوں میں راہ پا گئی ہیں۔ کلّیاتِ اقبالؔ کے مرتّبین نے ساری بحثوں اور جھگڑوں سے بچنے کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا کہ نہ تو حواشی لکھے جائیں اور نہ مفصّل مقدّمہ لکھا جائے۔ خیر، جاوید اقبال تو تحقیق اور تدوین کے آدمی ہی نہیں، اُن سے کیا کہا جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اُن کے کلّیات کو دیکھ کر واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ محض تجارتی اغراض کے تحت اُسے شائع کیا گیا ہے۔ غضب تو یہ ہے کہ اقبال اکادمی کے کلّیات کو بھی اِن سب ضروری اور لازمی اجزا سے محفوظ رکھا گیا۔ بے شمار روپیا خرچ ہوا،

بہت سے لوگوں نے مل کر ایک بڑے ادارے کے تحت کام کیا، لیکن احوال اِس "پنچایتی کلّیات" کا بھی وہی ہے کہ اِس میں دو صفحے کا بھی مقدّمۂ مرتّب (یا مرتّبین) شامل نہیں۔ جہاں مفصّل تحقیقی انداز کے مقدّمے کو ہونا چاہیے تھا، وہاں "خراجِ عقیدت" کے عنوان سے اقبالؔ کی شاعری سے متعلق سات صفحوں میں مختلف افراد کے اقوال نقل کر دیے گئے ہیں اور بس۔ حواشی نام کا ایک صفحہ درکنار، ایک سطر بھی نہیں۔ متن سے متعلق بیسیوں سوالات پیدا ہوتے ہیں اور کسی سوال کا جواب موجود نہیں۔ بے ساختہ سردار جعفری کا یہ شعر یاد آجاتا ہے:

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح اُن سے گریزاں ہے جواب

اقبال اکادمی کے کلّیات کا [جو دو جلدوں میں شائع ہوا ہے] تحقیق اور تدوین کے نقطۂ نظر سے احوال جس قدر تباہ ہے، اُس کا بیان اِس تحریر میں نہیں سما سکتا۔ میں ایک دل چسپ بل کہ عبرت ناک مثال پر اِس تحریر کو ختم کرتا ہوں۔ جب یہ کلّیات مجھے ملا، تو میں نے دیکھا کہ کلّیاتِ فارسی میں ص ۴ پر دو قطعے ہیں۔ اُن میں سے دوسرا قطعہ اِس طرح لکھا ہوا ہے:

"سرودِ رفتہ باز آید کہ ناید؟ نسیمی از حجاز آید کہ ناید؟
سر آمد رُوزگاری این فقیری دگر دانایے راز آید کہ ناید؟"

پہلے تو نظر استفہامیہ نشانات پر رُکی جو تین مصرعوں کے آخر میں لگائے گئے ہیں۔ اِن علاماتِ استفہام کا اِن مصرعوں میں جواز جب سمجھ میں نہیں آیا تو اُسے اپنا قصورِ فہم سمجھ لیا؛ مگر اِس کے بعد ہی دوسرے شعر پر نظر رک گئی۔ بہت حیرانی ہوئی کہ اقبالؔ کے ایک نہایت مشہور قطعے کو بھی صحیح طور پر نہیں لکھا جا سکتا؟ "نسیمی" اور "فقیری" سے قطعِ نظر کرتے ہوئے عرض کروں کہ "دانایے راز" قطعی طور پر غلط ہے۔ یہ، مرکّبِ اضافی ہے، اِس میں دو ی کا محل نہیں، صرف ایک ے لکھی جائے گی، یعنی

"دانائے راز" یا ایرانیوں کی رعایت سے "دانای راز"۔ اِسی طرح "روز گاری" بھی غلطِ محض ہے۔ اِس میں یَ غلط طور پر داخل کر دی گئی ہے۔ یہ بھی مرکّبِ اضافی ہے، اِس لیے "روزگار" کی رے کے نیچے اضافت کا زیر لگایا جائے گا۔ یَ کا اضافہ نہیں کیا جائے گا، نہ ہندستانی طریقِ کتابت میں اور نہ ایرانی طریقِ املا میں۔

خیر، کچھ دنوں کے بعد اِس قطعے کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت پیش آئی۔ اب جو ڈھونڈتا ہوں تو یہ قطعہ نہیں ملتا۔ ص ۴ موجود ہے، لیکن اُس پر کوئی قطعہ نہیں۔ قطعوں کے بجائے اُس صفحے پر ایرانی وزیرِ فرہنگ کا شکریہ ادا کیا گیا ہے۔ شکریے کی یہ عبارت پہلے نظر سے نہیں گزری تھی۔ کئی بار ورق گردانی کی، وہ صفحہ نہیں ملا جس پر دو قطعے میں نے اپنی جیتی جاگتی آنکھوں سے دیکھے تھے۔

اچانک ذہن میں ایک خیال آیا۔ میرے پاس اِس کلّیات کے دو نسخے ہیں۔ جلدِ فارسی کا دوسرا نسخہ جو اُٹھا کر دیکھتا ہوں تو اُس میں ص ۴ پر وہ دونوں قطعے موجود ہیں۔ کلّیات کے دونوں نسخوں کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ ایک نسخے کے شروع کے سولہ صفحے بدل دیے گئے ہیں، مگر اِس سلسلے میں کسی طرح کی اطلاع دینا ضروری نہیں سمجھا گیا۔ اُن سولہ صفحوں کی تفصیل تو میں نے ایک دوسری تحریر میں لکھی ہے، یہاں صفحہ پانچ کے صرف ایک اندراج کے متعلق عرض کروں کہ اُس پر "مجلسِ منتظمہ" کے عنوان کے تحت یہ مرقوم ہے: "سرپرست: ڈکٹر جاوید اقبال"۔ دوسرے نسخے سے یہ اندراج غائب ہے۔ وہاں "مجلسِ منتظمہ" کا عنوان ہی نہیں۔ اُس کے بجائے "حُسنِ اہتمام" کے عنوان کے تحت چودہ حضرات کے نام لکھے گئے ہیں۔ جاوید اقبال کا نام بہ طورِ سرپرست کیوں نکالا گیا، اِس کا احوال معلوم نہیں ہوتا کہ یہ کدھر کا اشارہ تھا۔ شروع کے اُن سولہ صفحوں کے اندراجات کو یکسر بدل دیا گیا ہے۔ ایک قابلِ ذکر اضافہ یہ ہے کہ پہلے نسخے میں اُس جلد کی قیمت ساڑھے تین سو روپے درج ہے۔ دوسرے نسخے میں قیمت پانچ سو روپے ہے۔ اِس کا بہ ظاہر مطلب یہی معلوم ہوتا ہے

کہ سولہ صفحے بدلے گئے تو اُن پر ڈیڑھ سو روپے فی جلد کے حساب سے خرچ آیا، یوں اب قیمت بڑھ کر پانچ سو روپے ہو گئی۔ یہ خیال رہے کہ یہ کسی تجارتی کمپنی کا چھاپا ہوا نہیں، ایک علمی ادارے نے اسے شائع کیا ہے!!

یہ محض اتفاق ہے کہ میرے پاس دونوں نسخے ہیں، سب کے پاس تو نہیں ہوں گے۔ کیسے معلوم ہوگا کہ پہلے کیا تھا اور بعد کو اُسے کیوں بدلا گیا۔ یہی بات کیسے معلوم ہوگی کہ تبدیلی کی گئی ہے۔ تبدیلی اگر ضروری تھی اور جاوید اقبال کی سرپرستی کو ختم کرنا تھا اور ایرانی وزیرِ محترم کا شکریہ ادا کرنا ضروری تھا [جو پہلے ضروری نہیں تھا] تو یہ لازم تھا کہ اِس تبدیلی کی نشان دہی کی جاتی۔ دونوں نسخوں پر سالِ اشاعت ایک ہی مندرج ہے [۱۹۹۰ء]۔ اِس سے جو اُلجھن پیدا ہو سکتی ہے اور ہوئی ہے اُس کا اندازہ کسی نے نہیں لگایا۔ اِسی ایک بات سے اِس مرصّع نسخۂ کلّیات کے متعلق کچھ اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اِس تحریر کا مقصد صرف یہ ہے کہ اربابِ نظر اور اہلِ علم کی توجہ اِس طرف منعطف کرائی جائے کہ "شاعرِ ملّت، شاعرِ مشرق" اور "حکیم الامّت" کے کلام کا تحقیق و تدوین کے لحاظ سے معیاری اڈیشن مرتّب کیا جانا ازبس ضروری ہے۔ یہ ایسی کمی ہے جس پر جس قدر افسوس کیا جائے، کم ہے۔ نقش و نگارِ پردۂ در میں ہماری نظریں الجھ کر رہ گئی ہیں۔ تجارت زدہ ذہنوں کے لیے اور عوام الناس کے لیے غیر تحقیقی اڈیشن ضرور پسندیدہ ہوں گے، مگر اہلِ نظر کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہیں اور یہ اہم سوال اِس کا متقاضی ہے کہ نہایت درجہ علمی ذمے داری کے ساتھ اور سنجیدگی کے ساتھ اِس پر غور کیا جائے۔

استدراک ((۱))

ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی:

کلامِ اقبالؔ کی تدوین ـــــ چند معروضات

"جناب رشید حسن خاں کا یہ مضمون میرے لیے کئی حوالوں سے دل چسپی اور مسرّت کا باعث ہوا ہے۔ تصانیفِ اقبالؔ کی معیاری تدوین و اشاعت، اقبالیات کا سب سے اہم مسئلہ ہے، اور یہ برسوں سے راقم کے لیے وجہِ اضطراب بنا ہوا ہے۔ راقم نے اپنے تحقیقی مقالے (تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ۔ لاہور ۱۹۸۲) میں تفصیل کے ساتھ یہ مسئلہ اٹھایا تھا اور کلامِ اقبالؔ کے متداول کلّیات [شیخ غلام علی اڈیشن ۱۹۷۳ء و ما بعد، جسے رشید حسن خاں صاحب کے مضمون میں جاوید اقبال کا مرتّبہ نسخہ کہا گیا ہے] کا تجزیہ کرنے کے بعد بتایا تھا کہ یہ کلّیات بیسیوں اغلاط کے ساتھ بار بار چھپ کر پھیل رہا ہے۔ دہلی، علی گڑھ اور حیدر آباد دکن سے جملہ اغلاط سمیت اِس کے عکسی اڈیشن کی اشاعت ہو رہی ہے۔۔۔۔۔ پھر یہ تجویز پیش کی تھی کہ "علمائے اقبالیات کا ایک بورڈ کلّیاتِ اُردو (اور اِسی طرح سے فارسی کلّیات) کا ایک مستند اور صحیح نسخہ تیار کرے جسے معیاری نسخہ قرار دے کر رائج کیا جائے، اور باقی

((۱)) میرا یہ مضمون پہلی بار رسالۂ اقدار (کراچی) میں شائع ہوا تھا۔ وہاں سے اِسے رسالۂ سیارہ (لاہور) کے خاص نمبر میں اقدار کے حوالے سے نقل کیا گیا ہے۔ اِس کے ساتھ معروف ماہر اقبالیات اور ممتاز اقبالؔ شناس ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی کی تحریر بہ عنوانِ "استدراک" شامل تھی۔ ہاشمی صاحب کی اُس تحریر میں کلام اقبالؔ کی تدوین سے متعلق بعض بہت اہم باتیں معرضِ بیان میں آئی ہیں، اِس بنا پر یہ مناسب سمجھا گیا کہ اُس تحریر کو بھی شاملِ مضمون رکھّا جائے۔ اُس تحریر کا متعلقہ حصّہ نقل کیا جاتا ہے [رشید]۔

تمام نسخے متروک قرار دے دیے جائیں۔" (ص ۵۸) لیکن افسوس کہ یہ آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوئی ___ کئی سال بعد سیارہ کے اقبال نمبر ۱۹۹۲ء میں پھر یہ مسئلہ اٹھایا اور لکھا:

"راقم السطور اقبالیاتی اداروں اور اقبالیین کی توجہ اس طرف مبذول کرانا چاہتا ہے کہ تصانیفِ اقبال کا اشاعتی معیار اقبال کے لیے ہمارے جذبوں اور محبتوں کے معیار سے کہیں فروتر ہے۔ تصانیفِ اقبال کی اشاعت کئی پہلوؤں سے متعدّد مسائل کا شکار ہے اور آنے والے برسوں میں جو صورت پیدا ہوتی نظر آتی ہے، وہ تشویش ناک ہے"۔

اُس مضمون میں اِس طرف بھی توجہ مبذول کرائی گئی تھی کہ ۲۱/ اپریل ۱۹۸۸ء کو اقبال کی وفات پر پچاس سال مکمل ہوگئے ہیں اور کاپی رائٹ ایکٹ کی رو سے اشاعتِ کلامِ اقبال کے حقوق واگزار ہونے پر مختلف ناشرین کلامِ اقبال چھاپ رہے ہیں مگر اُن کے مطبوعہ نسخوں میں صحت قطعی غیر تسلی بخش ہے۔ ایجوکیشنل پبلشرز لاہور کے شائع کردہ "بانگِ درا" میں تو ترتیبِ کلام ہی یکسر بدل دی گئی ہے۔ اُس میں تین غزلیں اور ایک نظم محذوف ہیں اور کچھ عنوانات پر بھی حذف و ترمیم کی قینچی چلائی گئی ہے۔ آگے چل کر اس طرح کی غیر ذمّے داریوں اور لاپروائیوں کا زیادہ اندیشہ ہے (سیارہ۔ شمارۂ مذکور)۔

اِن معروضات پر سامنے آنے والا واحد ردِّ عمل جناب رشید حسن خاں کا تھا۔ آٹھ صفحات پر مشتمل اُن کا ایک مفصّل خط (مورّخہ ۴/ دسمبر ۱۹۹۲ء) ملا۔ یہی وہ خط ہے جس کا ذکر خاں صاحب نے اپنے مضمون میں کیا ہے۔ اُس خط میں اُردو اور فارسی کلّیاتِ اقبال اکادمی اڈیشن پر اظہارِ خیال کیا گیا تھا۔ قدرتی طور پر مجھے خوشی ہوئی کہ نقار خانے میں طوطی کی آواز کسی نے تو سنی۔ مذکورہ خط کا آغاز اِس طرح ہوتا ہے: "سیارہ کے حالیہ شمارے میں اقبالیات سے متعلق مطبوعات پر آپ کا مضمون پڑھا۔ میں نے پہلے بھی مختصر سا ایک خط اِس سلسلے میں آپ کو لکھا تھا، جو غالباً آپ کے پاس محفوظ

نہیں رہ سکا۔ ایک بات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ مجھے آپ سے مکمل اتفاق ہے کہ "اقبال اکادمی پاکستان نے اُردو فارسی کلّیات جو شائع کیے ہیں، کلامِ اقبال کے ایسے دیدہ زیب اڈیشن کبھی شائع نہیں ہوئے"۔ . . . . . دریافت طلب بات یہ ہے کہ کیا دیدہ زیبی، صحتِ متن اور معیارِ تدوین کا بدل ہو سکتی ہے؟ آپ سے یوں پوچھ رہا ہوں کہ میری نظر میں اِس وقت اِس معاملے میں جس دقّتِ نظر سے آپ کام لیتے ہیں، دوسروں کے یہاں وہ انداز نہیں پایا جاتا۔ میں کسی اور سے یہ سوال کرتا بھی نہیں۔ آپ کو مخاطبِ صحیح مانتا ہوں، یوں پوچھ رہا ہوں۔"

میں اِس خط کو سیّارہ میں شائع کرانا چاہتا تھا لیکن "خوش قسمتی" سے ایسا نہ ہو سکا۔ خوش قسمتی اِس لیے کہ اگر یہ خط شائع ہو جاتا تو شاید خاں صاحب اِس موضوع پر دوبارہ قلم نہ اٹھاتے۔ یہ خط بیش تر اُنھی نکات پر مشتمل ہے جو نسبتاً زیادہ تفصیل کے ساتھ موجودہ مضمون میں شامل ہیں۔

جناب رشید حسن خاں کا بیش تر تحقیقی کام اصولِ تحقیق، زبان، قواعد، لغت اور املا پر ہے۔ اُردو زبان وادب سے متعلق اُنھوں نے بہت سے تنقیدی مضامین بھی لکھے ہیں۔ اب اقبالیات کی طرف اُن کی توجّہ اور اعتنا، میرے جیسے اقبالیات کے طالبِ علم کے لیے قلبی مسرّت کا باعث ہے، بل کہ اُن کے اِس اعتنا کو "اقبالیات" کی خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔ ضمناً یا جملۂ معترضہ کے طور پر یہ عرض کرتا چلوں کہ میرے نزدیک انھوں نے اُردو زبان وادب، خصوصاً تدوین وتحقیق کے شعبے میں نہایت ہی قابلِ قدر اور ناقابلِ فراموش کام انجام دیے ہیں۔ اُن کی مرتّبہ کلاسیکی ادب کی تین کتابیں (باغ وبہار، فسانۂ عجائب اور مثنوی گلزارِ نسیم) اُردو میں تحقیق وتدوین کا ایک معیاری نمونہ ہیں۔

جناب رشید حسن خاں منصب وجاہ طلبی، شہرت پسندی اور نفس پرستی کے اِس دور اور منافقت کے اِس ماحول میں [جس کا ذکر خاں صاحب نے ایک بار اِس طرح کیا

تھا کہ میں ۲۲، ۲۳ سال سے دلّی میں ہوں اور یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ مجھے آج تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ یہاں کس شخص کی اصلی رائے کیا ہے؟] حق گوئی و بے باکی کے راستے پر گام زن ہیں۔ اگر وہ مصلحت کوشی یا خوشامد پرستی کا راستہ اختیار کرتے تو حصولِ جاہ و دولت اُن کے لیے مشکل نہ تھا۔۔۔۔۔ ہمارے دور کے بیش تر نامور، قابل اور ذہین و فطین لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ اُن کی ساری صلاحیتیں اور ذہانتیں، مصلحت اندیشی کے کھونٹے کے گرد گھومتے گھومتے نبڑ جاتی ہیں۔۔۔۔۔

جناب رشید حسن خاں میرے نزدیک بڑے آدمی ہیں، اور اُن کی بڑائی یہ ہے کہ اُنھوں نے اپنی ذات اور اپنے ضمیر سے جو محکم تعہّد (Commitment) کیا تھا، وہ اُس سے کبھی منحرف نہیں ہوئے۔۔۔ اگر وہ ربع صدی (یا شاید اِس بھی زائد عرصے) تک گائر ہال، دلی یونی ورسٹی کے ایک چھوٹے سے کمرے میں گوشہ گیر نہ رہتے، تو اُردو کا تحقیقی سرمایہ چند اعلا پائے کی تصانیف سے تہی دامن رہتا۔

طویل جملۂ معترضہ کی معذرت، اور اب میں اصل موضوع کی طرف آتا ہوں۔۔۔۔ خان صاحب نے اکادمی کے شائع کردہ "ڈی لکس اڈیشن" پر بحث کی ہے۔ اِس اڈیشن کے "خراجِ عقیدت" والا نسخہ ("نقشِ اوّل" کہہ لیجیے) شہرت بخاری صاحب کے دورِ نظامت میں شائع ہوا تھا۔ وہ رخصت ہوئے تو خراجِ عقیدت والے صفحات نکال کر اُن کی جگہ کچھ دوسرا مواد اور لوازمہ شامل کیا گیا ۔۔۔ مگر اُس "نقشِ دوم" میں اُن تبدیلیوں کی کوئی وضاحت نہیں ملتی، اِسی لیے یہ تبدیلیاں قاری کے لیے اُلجھن کا باعث بنتی ہیں ۔۔۔ اُردو اور فارسی کلّیات کے "نقشِ اوّل" اور "نقشِ دوم" میں بہت سے اختلافات ہیں، راقم نے زیرِ ترتیب "کتابیاتِ اقبال" میں جملہ "اختلافات کی نشان دہی کر دی ہے۔ خاں صاحب نے متذکرۂ بالا خط میں اُن پر بار بار حیرانی و پریشانی کا اظہار کیا ہے: "اب صحیح معنوں میں حیرت ہوئی" ۔۔۔ "جو اِس سے بھی زیادہ پریشان کن ہے" ۔۔۔ "مجھے حیرت اور بہت حیرت ہے کہ ۔۔۔" ۔۔۔ تعجب ہے اور بہت ۔۔۔!۔۔۔ "وغیرہ ۔۔۔۔

۱۹۹۰ء کے ڈی لکس اڈیشن [اِسے یہ نام اکادمی کے عوامی اڈیشن ۱۹۹۴ء کے "پیش لفظ"[۱] از ڈاکٹر وحید قریشی میں دیا گیا ہے، ص ۷]میں ترتیبِ کلام، شیخ غلام علی اڈیشن کے مطابق ہے۔ غلام علی اڈیشن میں علاّمہ اقبال کی قائم کردہ ترتیب میں متعدّد تصرّفات کیے گئے تھے۔ راقم نے اِس کی نشان دہی بھی کی مگر افسوس ہے کہ اُن کی اصلاح نہیں کی گئی۔ مثلاً: جیسا کہ رشید حسن خاں صاحب نے بھی ذکر کیا ہے، بالِ جبریل کی قدیم اشاعتوں میں کچھ قطعے (یا رباعیات) مختلف غزلوں کے آخر میں درج ہیں۔ غلام علی اڈیشن میں اُن قطعات کو غزلوں کے آخر سے ہٹا کر "رباعیات" کے تحت یک جا کر دیا گیا۔ راقم نے عرض کیا تھا کہ بالِ جبریل کی بعض غزلوں کے آخر میں بعض خاص رباعیات (قطعات) درج کرنے کی ہدایت علاّمہ اقبال نے پروین رقم کے نام خطوط میں کی تھی۔ یہ خطوط اقبال میوزیم میں محفوظ ہیں اور راقم نے بعض توضیحات کے ساتھ اُنھیں اقبال اکادمی ہی کے مجلّے "اقبال ریویو" (جنوری ۱۹۸۴ء) میں شائع کرا دیا تھا۔

افسوس ہے کہ اکادمی اڈیشن میں ترتیبِ کلام کی اصل صورت بحال نہ ہو سکی، بل کہ کچھ اور قابلِ اعتراض باتیں بھی سامنے آئیں، مثلاً: یہ کہ بالِ جبریل کے پہلے اور دوسرے حصّے پر "غزلیات" کا عنوان (فہرست میں اور متن کے صفحات میں بھی) جڑ دیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کیوں؟ علاّمہ نے بانگِ درا کی غزلیات پر تینوں حصّوں میں عنوان لگایا تھا۔ ضربِ کلیم میں بھی کئی جگہ "غزل" کا عنوان ملتا ہے۔ آخر وہ بالِ جبریل میں عنوان لگانا کیوں بھول گئے؟ جناب شمس الرحمان صاحب فاروقی کا خیال ہے کہ اقبال نے اپنے کلام کے اِس حصّے پر صرف نمبر (ایک تا سولہ، پھر ایک تا اکسٹھ) اِس لیے لگائے ہیں کہ "اسے غزل کی طرح نہ پڑھا جائے۔ حصّۂ اوّل کا نمبر پانچ تو غزل کی ہیئت میں بھی نہیں ہے ---[اس کے بعد ایک رباعی درج ہے]-- میرا خیال یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں نمبر پانچ کے تحت درج شدہ اشعار اور یہ رباعی دونوں مل کر ایک نظم بناتے ہیں" [اقبال اور اُردو غزل مرتّبۂ محمد امین اندرابی،

سری نگر ۱۹۸۸ء، ص ۳۶۔۳۷]۔۔۔بہ ہر حال نمبر والی اِن نظموں پر "غزلیات" کا عنوان قائم کرنا ایک "زیادتی" ہے۔

اکادمی اڈیشن کی تیاری کے لیے غیر معمولی اہتمام کیا گیا۔ مقدّمے میں کلامِ اقبالؔ کی خطّاطی اور پرویں رقم کے "حسنِ کتابت" کا ذکر بھی ملتا ہے اور یہ کہ موجودہ خوش نویسی جمیل احمد قریشی کے "مخصوص اور منفرد اسلوب" اور اُن کی "تخلیقی اپج" کا نمونہ ہے۔ بجا، مگر سوال یہ ہے کہ کلّیاتِ اُردو کی کتابت بہ اعتبارِ قلم ہموار و یکساں کیوں نہیں ہے؟ بانگِ درا کا قلم خفی ہے۔ بالِ جبریل کے بعض حصّوں کا ذرا جلی اور ضربِ کلیم کا واضح طور پر جلی، اور اگر آپ فارسی مجموعوں (پیامِ مشرق، جاوید نامہ وغیرہ) کی فہارس کا اُردو مجموعوں (بانگِ درا وغیرہ) کی فہارس سے موازنہ کریں تو قلم کی ناہمواری اور بھی زیادہ کھٹکے گی۔ راقم کے نزدیک تو خصوصی اہتمام سے تیار کیے جانے والے خاص الخاص اڈیشنوں کی یہ بھی ایک خامی ہے۔

ڈی لکس اڈیشن ۱۹۹۰ء کے بعد اُسی کتابت کی بنیاد پر دو نئے اڈیشن چھپے ہیں۔ ۱۹۹۴ء میں "سپر ڈی لکس اڈیشن" (اِس اڈیشن کو یہ نام اکادمی کی تازہ فہرستِ مطبوعات میں دیا گیا ہے)۔ یہ ڈی لکس اڈیشن سے مختلف اڈیشن ہے۔ [اِس پر رنگین حاشیے کے بجائے ایک رنگ میں سادہ حاشیہ ہے اِسی لیے اکادمی نے دونوں کے الگ الگ نام رکھے ہیں] مگر سپر ڈی لکس اڈیشن کو "اشاعتِ دوم" قرار دیا گیا ہے۔ اِس کی توجیہ کیا اور کیسے کی جائے؟ ایک اور اشاعت نسبتاً چھوٹی تقطیع (۲۱+۱۴ س م) پر موسوم بہ "عوامی اڈیشن" (بہ مطابق پرنٹ لائن) ڈی لکس اڈیشن سے قبل سامنے آئی ہے۔ اُس پر بھی "اشاعتِ دوم" کے الفاظ درج ہیں۔ گویا سپر ڈی لکس اڈیشن بھی "اشاعتِ دوم" ہے اور عوامی اڈیشن بھی "اشاعتِ دوم"۔

ماسوا ڈی لکس اڈیشن کے "نقشِ اوّل" کے، تمام اڈیشنوں پر مجلسِ مشاورت کے تحت دس اصحاب کے نام درج ہیں۔ سرِ فہرست جناب رشید حسن خاں کا نام ہے اور پانچویں نمبر پر راقم آثم کا بھی۔ اب یہ وضاحت تو خاں صاحب ہی بہتر کر سکتے ہیں کہ

اِس اڈیشن کی ترتیب و تدوین میں اُن کی مشاورت کس حد تک شامل رہی ہے؟((۱))

راقم کو اِس قدر علم ہے کہ مجلسِ مشاورت کا جو واحد اجلاس اکادمی میں ہوا تھا، اُس میں خاں صاحب شریک نہیں تھے۔ باقی سب اصحاب موجود تھے اور جناب شان الحق حقّی خصوصی دعوت پر شریک ہوئے تھے۔ اُس اجلاس میں زیادہ تر بعض الفاظ کے املا پر بحث ہوئی تھی۔ ترتیبِ کلام میں تبدیلی کا مسئلہ زیرِ غور نہیں آیا۔ خاں صاحب کے الفاظ میں یہ "پنچایتی کلّیات" ہے۔ رہی یہ بات کہ اِس پر "بہت سے لوگوں نے مل کر کام کیا" تو اُس کی حقیقت فقط اِتنی ہے کہ بس ایک ہی اجلاس ہوا جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔

علاّمہ اقبالؔ کے فارسی اور اُردو کلّیات میں بہت سی خامیوں اور ناہمواریوں کا ایک سبب تو یہ ہے کہ خاں صاحب جیسے لوگ جس باریک بینی اور دقّتِ نظر کے عادی ہیں، الاّ ماشاء اللہ، بیش تر نامور لکھنے والوں، نقّادوں اور تحقیق کاروں اور ناشروں خصوصاً سرکاری اداروں کے ہاں اُس کا فقدان ہے۔ ہر شے کو ایک ظاہری اور نمایشی زاویے سے دیکھنے کا رجحان غالب ہے۔ جن چیزوں پر خاں صاحب نے گرفت کی ہے، ناشرین اور مرتّبین کے نزدیک اُن کی کوئی اہمّیت ہی نہیں ہے۔ شیخ غلام علی اڈیشن اور اب اکادمی اڈیشن کی تمام اشاعتوں میں "بیرسٹرایٹ لاء" (ص ۳۵) لکھا ہے۔ اِسی طرح سے اکادمی اڈیشن کے مقدّمے میں لفظِ املا کو ہر جگہ "املاء" لکھا گیا ہے ــــــ اب لطیفہ یہ ہے کہ اِس مقدّمے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ ہم نے "املا کی اساس رواج کی بجاے استناد" پر رکھی ہے۔

نہایت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اُردو زبان و ادب سے متعلق

((۱)) مجلسِ مشاورت میں میرا نام بھی ہے، اِس کا علم تو مجھے اُس وقت ہوا جب اقبال اکادمی نے چھپا ہوا نسخۂ کلّیات ڈاک سے بھیجا۔ کسی جلسے میں شریک ہونے کا سوال ہی نہیں تھا۔ غالباً ہاشمی صاحب سے تو اجازت لے کر اُن کا نام مجلسِ مشاورت میں شامل کیا گیا ہوگا (رشید)۔

ہمارے بیش تر ادارے زبان اور املا کی صحت سے بے نیازی دکھا رہے ہیں، بل کہ غفلت برت رہے ہیں۔ جو اصول وہ اپنے مذاکروں میں، بحث و مباحثے کے بعد بناتے ہیں اور اپنی کتابوں میں وہ اصول درج کرتے ہیں، اُنھی اداروں کی مطبوعات میں اُن کی خلاف ورزی کرتے ہوئے بے اصولی کی جاتی ہے۔ ایک دل چسپ مثال ادارۂ تحقیقاتِ اسلامی، اسلام آباد کی شائع کردہ کتاب "اُردو میں فنّی تدوین، تعارف و تجزیہ" ہے، جس پر ڈاکٹر عطا خورشید کا مفصّل تبصرہ مجلّۂ "تحقیق" حیدرآباد (شمارہ ۹،۸ فروری ۱۹۹۶ء) میں شائع ہوا ہے۔ ہائڈل برگ یونی ورسٹی میں اُردو کی استاد ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہلڈ کا ایک خط "اخبارِ اُردو" اسلام آباد (مئی ۱۹۹۶ء) میں چھپا ہے۔ لکھتی ہیں: "میرے پاس رشید حسن خان (جی ہاں، "اخبارِ اُردو" نے "خاں" کو "خان" لکھا ہے) کی لکھی ہوئی "اُردو املا" اور گوپی چند نارنگ کا مرتب کیا ہوا "املا نامہ" ہے، لیکن مجھے اکثر و بیش تر اُردو کتابوں، اخبارات اور رسالوں میں لکھنے کے ایسے طریقے نظر آتے ہیں جو دونوں کتابوں کے مطابق غلط ہیں، مثلاً: "کے ذریعے" "کے ذریعہ" وغیرہ یعنی محرّف شکل میں بھی "ہ" لکھا جاتا ہے۔ کیا اِس کے بارے میں کسی نے کچھ لکھا ہے؟ ہماری مشکل تو یہ ہوتی ہے کہ اپنے طلبہ کو آخر کیا پڑھائیں؟ اگر آپ اِس سلسلے میں کوئی کتاب یا مقالہ تجویز کرسکیں تو عنایت ہوگی" ــــ اڈیٹر صاحب نے کرسٹینا صاحبہ کا یہ خط تو چھاپ دیا، مگر اُن کے سوال کا جواب نہیں دیا۔ [اور جواب بھی کیا دیتے، املا اور لکھاوٹ کے جو اصول کتابوں میں درج ہیں، اُن پر عمل اخبارِ اردو میں بھی نہیں ہوتا] ممکن ہے اڈیٹر نے موصوفہ کو بہ راہِ راست خط لکھ کر جواب دے دیا ہو۔ اگر وہ جواب اخبارِ اردو میں بھی چھاپ دیتے تو بہتوں کا بھلا ہوتا۔ بس یہی بے نیازی اور easy going رویّہ اور happy go lucky انداز ہر جگہ نظر آتا ہے۔

رشید حسن خاں صاحب نے اکادمی کلّیاتِ فارسی میں لفظوں کی صورت نگاری میں تضادات اور املائی نظام کے انتشار کی متعدّد مثالیں دی ہیں۔ اِس کا ایک

سبب اُن کے الفاظ میں یہ ہے کہ "اِس میں جدید ایرانی املا کو اختیار کیا گیا ہے" ۔۔۔ راقم اِس پر یہ اضافہ کرنا چاہتا ہے کہ اِس اڈیشن کو ایرانیوں ہی کے لیے (نہ کہ برِّ عظیمِ ہند و پاکستان کے قارئین کے لیے) تیار اور شائع کیا گیا ہے ـــ یہ کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں، بل کہ ایرانیوں کے لیے پاکستان کی جانب سے ایک اچھا ارمغان ہے۔ اِس کا ثبوت (کہ یہ اڈیشن ایرانیوں کے لیے ہی تیار کیا گیا ہے) کئی طرح سے ملتا ہے، مثلاً: پیامِ مشرق کے اُردو دیباچے (از علّامہ اقبال) کی جگہ اُس کا فارسی ترجمہ دیا گیا ہے۔ بعض مختصر حواشی کو بھی فارسی میں ترجمہ کر دیا گیا ہے۔ سرورق پر "پیامِ مشرق" کے بعد اُس کے ضمنی عنوان "در جوابِ دیوانِ شاعرِ المانوی گوئٹے" میں تحریف کر کے اُسے اِس طرح بدل دیا گیا ہے: "در جوابِ دیوانِ گوتہ شاعرِ آلمانی"۔ یہ تحریف [جب علّامہ اقبال کے الفاظ کو تبدیل کیا جائے گا تو یہ "تحریف" ہی کہلائے گی] مفہوم کو غالباً جدید ایرانی روز مرّہ کے مطابق ادا کرنے کے لیے کی گئی ہے ـــ پھر تو اقبال کا بہت سا فارسی منظوم کلام بھی جدید ایرانی روز مرّہ اور لب و لہجے کے مطابق بدلنے کی ضرورت ہے۔

پیامِ مشرق کے سرورق کا ذکر آیا تو یہاں ایک فاش اور سخت قابلِ اعتراض غلطی کی گئی ہے۔ پیشانی پر قدیم اشاعتوں میں اور غلام علی اڈیشن پر بھی سورۂ البقرہ کی آیت ۱۱۵ کا یہ ٹکڑا درج چلا آرہا ہے: وللّٰہ المشرق والمغرب زیرِ بحث کلیات میں واو حذف کر دی گئی ہے (ص ۱۷۷) اگرچہ آیت کے اِس جزو کو واو کے بغیر بھی لکھنے کی گنجایش موجود ہے، کیوں کہ سورۂ البقرہ کی آیت ۱۴۲ میں یہ واو کے بغیر ہے؛ لیکن جب علّامہ اقبال نے آیت ۱۱۵ کا جزو لکھا تو یہاں سے واو اُڑانا قطعی غلط ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، یہ تو مسلّم ہے (اور مستحسن بھی) کہ یہ نسخہ ایرانیوں کے لیے ہے۔ اب یہ باعثِ تعجّب ہے کہ اِس کا پیش لفظ، پیش گفتار اور مقدّمہ تینوں اُردو میں ہیں۔ اِس کی مصلحت سمجھ میں نہیں آئی۔ اگر پیامِ مشرق کا اُردو

دیباچہ، اُردو کے بجائے فارسی میں دینا ضروری تھا تو پورے کلّیات کا پیش لفظ وغیرہ (بل کہ پرنٹ لائن کے اندراجات بھی) فارسی ہی میں دینا مناسب تھا۔ اِس نسخے کا قاری ایرانی ہے جو اُردو سے نابلد ہے۔

اکادمی کلّیات کے بارے میں کہنے کی کچھ اور باتیں بھی ہیں، مگر صرف ایک چیز کی نشان دہی کر کے سرِدست اپنی معروضات ختم کرتا ہوں [مدیرِ سیّارہ کی طرف سے اب مزید مہلت نہیں ہے]___ اور وہ یہ کہ ص ۲۲ پر اقبالؔ کے سوادِ خط میں یہ تحریر درج ہے:

مثنوی

پیامِ سروش

از

محمد اقبال بیرسٹرایٹ لا، لاہور

در فروری ۱۵ء اتمام یافت

سامنے کے صفحہ ۲۳ سے مثنوی اسرار خودی شروع ہو رہی ہے۔ ایرانی قاری تو چکرا جائے گا کہ یہ "مثنوی پیامِ سروش" کہاں سے آگئی؟ پورے کلّیات میں کہیں اِس کا ذکر یا وجود نہیں ہے؟___ یہ علم اُس کے فرشتوں کو بھی نہ ہو گا (اور ہمارے قارئین میں سے کتنوں کو علم ہے) کہ "اسرارِ خودی" کا ابتدائی نام "پیامِ سروش" تھا۔ یہاں حاشیے میں اِس کی وضاحت از بس ضروری تھی۔

فارسی کلّیات کا ایک اور پہلو ہے، جس کا ذکر رشید حسن خاں صاحب کے مضمون میں نہیں آسکا؛ مگر راقم کے نام اُن کے متذکرہ بالا خط میں اُس کا ذکر ہے لہٰذا خط کا متعلقہ حصّہ یہاں نقل کرتا ہوں، لکھتے ہیں:

"میرے پاس پہلے کے چھپے ہوئے نسخے کلامِ اقبالؔ کے موجود ہیں۔ اُن کو دیکھتا ہوں اور اِس جدید نسخے کو دیکھتا ہوں تو بعض مقامات پر میری سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا سمجھوں۔ میں اِس کی صرف ایک مثال پیش کرتا ہوں، مگر

یہ عرض ضرور کرنا چاہتا ہوں کہ ایسی مثالیں اِس میں متعدد ہیں اور خاصی پریشان کن۔

ص ۳۳۲ پر ایک عنوان ہے "جلال وگوتہ"۔ پہلے تو یہی سمجھنے میں دیر لگی کہ یہ "گوتہ" کیا بلا ہے۔ پھر معلوم ہوا کہ "گوئٹے" کی مسخ شدہ صورت ہے۔ خیر، میرے پاس پیامِ مشرق کا بارھواں اڈیشن ہے جس کے آخر میں یہ مرقوم ہے کہ "پاکستان ٹائمز پریس لاہور میں چھپوا کر ڈاکٹر جاوید اقبال بارایٹ لاء نے جاوید منزل علامہ اقبال روڈ لاہور سے شائع کی"۔ اس اڈیشن میں مذکورہ نظم کا عنوان ہے "جلال وگوئٹے" ـــــ دونوں ناموں پر خط کھنچے ہوئے ہیں، جس سے بہ یک نظر معلوم ہوتا ہے کہ یہ عام لفظ نہیں، نام ہیں۔ اِسی صفحے پر ایک فٹ نوٹ ہے، جس میں ساڑھے تین سطریں یں، جو یہاں سے شروع ہوتا ہے: "نوٹ: نکتہ دانِ المنی سے مراد گوئٹے ہے....." یہ نوٹ اِس نسخے میں موجود نہیں اور کہیں اور بھی اِس کا ذکر اِس نسخے میں نہیں ملتا۔ سوال یہ ہے کہ فٹ نوٹ کی یہ عبارت کیا اقبال کی نہیں، کسی دوسرے کی لکھی ہوئی ہے؟ اِس صورت میں اِس کی صراحت واجب تھی۔ اگر اقبال کی ہے تو اِس کی شمولیت لازم تھی۔ اِسے شامل نہیں کیا گیا تو صراحت ضروری تھی ـــــ یہ صرف ایک فٹ نوٹ کی بات نہیں، کئی ایسے فٹ نوٹ ہیں۔ مثلاً بائرن، نٹشے، پٹوفی ـــــ "پٹوفی" کے عنوان کے نیچے ایک فارسی عبارت ہے اصل متن میں۔ یہ عبارت اِس جدید نسخے میں شامل نہیں۔ کیا یہ عبارت اقبال کی نہیں، کسی اور کی ہے؟ پھر ناموں کو جس بری طرح مسخ کیا گیا ہے مذاقِ ایرانی کی پیروی میں، وہ عبرت طلب ہے۔ مثلاً (نسخۂ قدیم) کے "نٹشے" نے نسخۂ جدید میں "نیچہ" کی صورت اختیار کرلی ہے (ص ۳۲۹)۔ ہندستان میں "نیچہ" تو حُقّے کا ہوا کرتا ہے۔ اقبال نے نظم کا عنوان "حکیم آئن اسٹائن" رکھا تھا (نسخۂ قدیم) اب وہ "حکیم اینشتین" بن گیا (ص ۳۲۸)۔ معلوم نہیں بن گیا یا بگڑ گیا، مگر یہ ضرور معلوم ہے کہ اقبال نے اِس طرح نہیں لکھا تھا۔"

رشید حسن خاں صاحب نے مفصّل حواشی کو بھی تحقیقی اڈیشن کی ضرورت بتایا ہے۔

اکادمی کے ۱۹۹۰ء اڈیشن، نقشِ دوم کے دیباچے میں مطبوعہ حواشی کا ذکر بہ ایں الفاظ ملتا ہے: "کلّیات میں کئی مقامات توضیح طلب ہیں۔ اِس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے حواشی لکھوائے گئے اور اُن کی ایک الگ جلد بنادی گئی" (ص ۱۲)... مذکورہ دیباچہ ۱۵ جون ۱۹۸۹ء کو لکھا گیا تھا (راقم کے علم میں ہے کہ حواشی کا ایک حصہ ڈاکٹر افتخار احمد صدّیقی سے لکھوایا گیا تھا) سات برس گزرتے ہیں، یہ دیباچہ اکادمی کلّیات کے ہر اڈیشن کی طرح تازہ ترین عوامی اڈیشن (اشاعت ۱۹۹۵ء) میں بھی شامل ہے۔ گویا ناشر حواشی کی الگ جلد چھاپنے کے وعدے پر نہ صرف قائم ہیں، بل کہ وعدے کی تجدید بھی کر رہے ہیں۔ دیکھیے یہ وعدہ کب پورا ہوتا ہے اور کس شکل میں"۔۔۔۔

تدوینِ کلامِ غالبؔ کے مسائل

(املا کے لحاظ سے)

(۱)

جن لوگوں نے مرزا غالبؔ کی اُردو اور فارسی نثر کا توجّہ کے ساتھ مطالعہ کیا ہے، وہ اِس بات سے اچھّی طرح واقف ہوں گے کہ مرزا صاحب نے بہت سے لفظوں کے متعلق یہ وضاحت کی ہے کہ اُن کا صحیح املا کیا ہے۔ جو لوگ تدوین کے طریقۂ کار سے واقف ہیں، وہ یہ جانتے ہیں کہ متن کو منشاے مصنّف کے مطابق مرتّب کیا جانا چاہیے۔ اگر کسی مصنّف نے کچھ لفظوں کے تلفّظ یا املا کے متعلق وضاحت کی ہو، تو یہ لازم ہو گا کہ اُس کے کلام میں اُن وضاحتوں کی مطابقت کو ملحوظ رکھّا جائے، خواہ دوسرے لوگ [اور اِس میں مرتّب متن بھی شامل ہے] اُن وضاحتوں سے متفق نہ ہوں۔

حُسنِ اتّفاق سے مرزا صاحب کے قلم کی لکھی ہوئی بہت سی تحریریں محفوظ ہیں اور دست یاب بھی ہیں، یعنی اُن سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ اِسی طرح بہت سے الفاظ کے املا سے متعلق اُن کی وضاحتیں بھی ہمارے پاس ہیں۔ اب اگر ہم یہ چاہتے ہیں کہ مرزا صاحب کے اُردو (یا فارسی) کلام کو تدوین کے آداب کے مطابق مرتّب کیا جائے، تو یہ لازم ہو گا کہ پہلے مرزا صاحب کے ایسے سارے اقوال کو اور اُن کی خطّی تحریروں کو سامنے رکھ کر، بہ لحاظِ املا، بحث طلب الفاظ کا مکمّل گوشوارہ بنایا جائے اور ضروری تفصیلات کو سامنے رکھ کر ایسے الفاظ کے املا کا تعیّن کر لیا جائے اور اُس تعیّن کے مطابق لفظوں کو لکھا جائے اور ایک مفصّل ضمیمے میں ایسے جملہ الفاظ سے متعلق ضروری تفصیلات کو پیش کر دیا جائے۔

اِس سے دو فائدے ہوں گے۔ ایک تو یہ کہ مرتّب مجبور ہو گا کہ ایسے ہر بحث طلب لفظ سے متعلق ضروری تفصیلات کو جمع کرے۔ دوسرے یہ کہ عدمِ تعیّن کی وجہ سے لفظوں کی ایسی املائی صورتیں شامل نہیں ہو سکیں گی جو مرزا صاحب کی وضاحتوں کے خلاف ہوں۔ اِس سے بھی بڑھ کر یہ فائدہ ہو گا کہ ایک ہی لفظ الگ الگ

مقامات پر دو طرح نہیں لکھا جاسکے گا۔ املا کے لحاظ سے یہ اختلاف صورت کس طرح رونما ہوتا ہے اور کس طرح شاملِ متن ہوجایا کرتا ہے، میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ دیوانِ غالبؔ اُردو نسخۂ عرشی میں ص ۱۴۹ پر "تراز" ملتا ہے:

شوق، ہے ساماں ترازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرّہ، صحرا دستگاہ و قطرہ، دریا آشنا

لیکن مندرجۂ ذیل اشعار میں "طراز" اور "طرازی" ملتے ہیں ط کے ساتھ:

ہے گرچہ مجھے نکتہ سرائی میں توغّل ہے گرچہ مجھے سحر طرازی میں مہارت (ص ۱۲۷)
کاتبِ حکم نے بہ موجبِ حکم اُس رقم کو دیا طرازِ دوام (ص ۱۳۸)
پھر ہوا مدحت طرازی کا خیال پھر مہ و خُرشید کا دفتر کُھلا (ص ۱۴۰)

صفحات نمبر دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشی طبعِ اوّل کے ہیں۔ طبعِ ثانی میں بھی یہ سب شعر اِسی طرح مندرج ہیں [ص ۱۷۱، ۱۴۱، ۱۵۵، ۱۵۷]۔ مندرجۂ بالا اشعار میں سے دو شعر، شعر نمبر ۳ اور شعر نمبر ۴ انتخابِ غالب مرتبۂ عرشیؔ صاحب میں بھی اِسی طرح ملتے ہیں [ص ۱۰۳، ص ۳۰۵]۔

ایک ہی لفظ میں املا کا یہ اختلاف درست نہیں اور یہ قابلِ قبول بھی نہیں۔ یہ صورت اِسی لیے پیدا ہوئی ہے کہ مرتّب کے سامنے بہ لحاظِ املا توجّہ طلب الفاظ کا مکمل گوشوارہ نہیں تھا۔

اِس تحریر میں چار الفاظ کے متعلق بہ لحاظِ املا ضروری وضاحتیں پیش کی جائیں گی۔ اِن میں سے ایک تو یہی "تراز" ہے۔ پہلے اِسی سے متعلق چند باتیں عرض کی جائیں گی۔ دوسرے لفظ ہیں: ٹھہرنا، وھاں، یھاں۔ اِن دونوں آخری لفظوں سے متعلق تفصیلات کچھ زیادہ ہیں، اِس لیے اِن کا بیان آخر میں آئے گا۔

---

① تراز (طراز)، ترازی (طرازی):

فارسی میں "تراز" ہے۔ اُس کی معرّب صورت "طراز" ہے۔ لُغات میں اِس کی

تفصیل مرقوم ہے [فرہنگِ فارسی، مرتّبۂ ڈاکٹر معین۔ برہانِ قاطع، غیاثُ اللّغات]۔ آخر الذّکر میں متعدّد عربی اور فارسی لُغات کے مندرجات کے حوالے یک جا کر دیے گئے ہیں۔ "ترازیدن" مصدر ہے اور "تراز" فعلِ امر ہونے کے ساتھ ساتھ بہ طورِ اسم بھی مستعمل رہا ہے (فرہنگِ فارسی)۔ مرزا صاحب نے یہ بات صراحت کے ساتھ لکھی ہے کہ فارسی الفاظ میں ط نہیں لکھنا چاہیے۔ سیّاح کے نام ایک خط میں لکھا ہے:

"جس طرح عین فارسی میں نہیں ہے، طوے بھی نہیں ہے۔ مثلاً "تشت" لغت فارسی الاصل ہے، املا اُس کی طوے سے غلط ہے" [غالب کے خطوط، ص ۵۵۴]۔

اِسی بنا پر مرزا صاحب "ترازیدن" کو صحیح مانتے تھے۔ اُنھوں نے پنج آہنگ میں لکھا ہے:

"ترازیدن، ترازید، ترازیدہ، تراز د، ترازندہ، تراز۔ املاے ایں بطاے حطی جائز نیست" [فرہنگِ غالب، ص ۵۷]۔

پنج آہنگ کا نول کشوری اڈیشن میرے سامنے ہے (مشمولۂ کلّیاتِ نثرِ غالبؔ)۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے اِس کے ایک قدیم خطی نسخے [مخزونۂ بنارس ہندو یونی ورسٹی، ذخیرۂ لالا سری رام] کو عکسی صورت میں شائع کیا ہے، وہ بھی پیشِ نظر ہے، لیکن یہاں میں نے حوالے کے لیے فرہنگِ غالب کو ترجیح دی ہے، کہ یہ مولانا عرشی [مرتّبِ دیوانِ غالبؔ] ہی کی مرتّب کی ہوئی ہے۔ پنج آہنگ کے پیشِ نظر نسخوں سے منقولہ عبارت کا مقابلہ کر لیا گیا ہے۔ اِس عبارت سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ "ترازیدن" کے جملہ مشتقات کو مرزا صاحب ت کے ساتھ لکھنا درست اور ط کے ساتھ (طراز، طرازی) لکھنا ناجائز سمجھتے تھے ["املاے ایں بطاے حطی جائز نیست"]۔

اِس واضح قول کے پیشِ نظر ہونے کی بنا پر اُن کے کلام میں ہر جگہ "تراز" اور "ترازی" لکھا جانا چاہیے۔ اِس بنا پر مندرجۂ بالا اشعار میں سحر ترازی، ترازِ دوام اور مدحت ترازی لکھا جانا چاہیے تھا، جس طرح پہلے شعر میں "ساماں تراز" لکھا گیا ہے۔ مرزا صاحب کے کلام میں مصدر "ترازیدن" کے مشتقات کو ط کے ساتھ نہیں لکھا جا سکتا۔

۲ ٹہرنا (ٹھہرنا، ٹھیرنا):

ٹہرنا، ٹھیرنا، ٹھہرنا، اِس مصدر کے یہ تین املا ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اِس مصدر کے مشتقات کی بھی یہی صورت ہونا چاہیے، یعنی: ٹہرتا ہے، ٹھیرتا ہے، ٹھہرتا ہے (وغیرہ)۔

فرہنگِ آصفیہ میں اصل لغت کے طور پر "ٹھیرنا، ٹھیرانا، ٹھیراو" درج ہیں، البتہ آخر میں یہ لکھا ہے: "ٹھہرنا اور ٹھیرنا، دونوں جائز، مگر اہلِ دہلی "ٹھیرنا" زیادہ بولتے ہیں"۔

نور اللغات میں "ٹھیرنا، ٹھیرانا، ٹھیراو" مندرج ہیں۔ ٹھہرنا اور ٹھہرانا بھی ہیں، مگر اُن کے آگے لکھا گیا ہے: "لکھنؤ، دیکھو ٹھیرنا" ــــ "لکھنؤ، دیکھو ٹھیرانا"۔ یعنی مولف کے نزدیک لکھنؤ میں مستعمل ٹھیرنا اور ٹھیرانا ہیں، مگر یہ تخصیص درست نہیں۔ اُنھوں نے خود ہی رشک کا یہ شعر بھی درج کیا ہے:

آہیں بھرلوں گا تو کچھ بات سنائی دے گی   ناصحو! پہلے یہ آندھی تو ٹھہر جانے دو

اور اِس سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں "ٹھیرانا" اور "ٹھہرانا" دونوں مستعمل رہے ہیں۔ مثنوی گلزار نسیم کا شعر بھی اُنھوں نے درج کیا ہے:

دروازے پہ دیووں کا تھا پہرا   بھجوا کے خبر وہ شحنہ ٹھہرا

اور اِس میں بھی "ٹھیرا" نہیں لکھا جاسکتا، لازماً "ٹھہرا" لکھنا ہوگا۔

گلزارِ نسیم کے مختلف مطبوعہ نسخوں میں ٹہرنا اور ٹھہرنا، دونوں شکلیں ملتی ہیں۔ مثلاً اِس مثنوی کے نسخۂ طبعِ اوّل میں ہر جگہ ٹہرا، ٹہرے (وغیرہ) ملتے ہیں۔ اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ "ٹہرنا" بھی مستعمل رہا ہے۔

میر امّن کی کتاب گنجِ خوبی کا مکمل نسخہ اُن کے قلم کا لکھا ہوا رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے کتاب خانے میں محفوظ ہے، اُس کا عکس میرے سامنے ہے۔ اُس میں میر امّن نے اپنے قلم سے دو جگہ "ٹھہرتی" اور "ٹھہرتا ہے" لکھا ہے [ص ۳۔ ص ۱۷]۔ اِس کے مقابلے میں اُنھوں نے چھے جگہ "ٹہرے" اور "ٹہرا" لکھا ہے [ص ۲۵، ص ۹۴، ص ۱۹۸، ص ۲۰۱، ص ۲۰۷]۔ اِس سے قطعیت کے ساتھ معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں "ٹہرنا" اور "ٹھہرنا" دونوں املا رائج تھے، "ٹہرنا" زیادہ اور "ٹھہرنا" کم۔

فیلن نے اپنے لغت میں "ٹھیرنا" لکھا ہے، مثال میں ظفر کا شعر لکھا ہے، جس کی ردیف "ٹھیری" ہے۔ حالی کا یہ شعر بھی اِس سلسلے میں پیش کیا جاسکتا ہے:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں ★ اب ٹھیرتی ہے دیکھیے جاکر نظر کہاں

[دیوانِ حالی مع مقدمہ، طبعِ اوّل ص ۱۰۹]

پلیٹس نے "ٹھہرنا" درجِ لغت کیا ہے۔ اِن مختلف اندراجات سے اِس کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ اِس مصدر کے تین املا رائج رہے ہیں: ٹھیرنا، ٹھہرنا، ٹہرنا۔ البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ "ٹھیرنا" اور "ٹہرنا" (دہلی میں) زیادہ مستعمل رہے ہیں۔

مولانا عرشی نے مقدمۂ مکاتیبِ غالب میں املاے غالب پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "ٹھہرنا" دہلی میں "ٹہرنا" بولا جاتا ہوگا، یہی وجہ ہے کہ میرزا صاحب ہمیشہ ایک ہ سے لکھتے ہیں۔ ناظم نے لکھا تھا:
>
> جو آگئے ہو مرے گھر، تو کوئی دم ٹھیرو
>
> مرزا صاحب نے اسے "ٹہرو" بنایا۔ بیتاب کا شعر تھا:
>
> کیسا مزہ دکھاتے ہیں ہم بھی، تو ٹھیر جا
> تقریریں کر کے اور یہ ناصح تو بل گیا
>
> اِس میں مرزا صاحب نے "ٹہر تو جا" اصلاح دی" [مکاتیبِ غالب، طبعِ ششم، ص ۲۲۹]۔

اِن اصلاحوں سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ مرزا صاحب "ٹہرنا" کو صحیح سمجھتے تھے۔ وہ "ٹھیرنا" [یا ٹھہرنا] کو صحیح نہیں سمجھتے تھے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ "ٹھیرو" کو "ٹہرو" اور "ٹھیر جا" کو "ٹہر تو جا" کیوں بناتے۔

مرزا صاحب کی خطی تحریروں میں بھی "ٹہرا" اور "ٹہرے" ملتا ہے۔ مکاتیبِ غالب بہ نامِ نوّاب کلبِ علی خاں کے عکس غالب کے خطوط میں شامل ہیں، ایک خط میں مرزا صاحب نے لکھا ہے: "مراد آباد کی سرا میں ایک چھوٹی سی حویلی میں ٹہرا" [ص ۱۲۸۵]۔ دوسرے خط میں "ٹہرے ہیں" لکھا ہے [ص ۱۲۹۵]۔ غالب کے ہاتھ کی

لکھی ہوئی تحریروں میں "ٹھیرا" یا "ٹھرا" کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ اِس بنا پر کلامِ غالبؔ میں لازمی طور پر ٹہرنا، ٹہرا، ٹہرے، ٹہرائیے لکھا جائے گا۔

عرشیؔ صاحب نے صراحتاً لکھا ہے کہ مرزا صاحب "ٹہرنا" کو "ہمیشہ ایک ہ سے لکھتے ہیں"، مگر مکاتیبِ غالب میں محوّلہ بالا خطوں میں "ٹھرا" اور "ٹھرے ہیں" چھپا ہوا ملتا ہے۔ اِسی طرح دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ میں اِس شعر میں "ٹھرائیے" لکھا ہوا ہے (طبع اوّل، ص ۱۲۲):

صومعے میں اسے ٹھرائیے گر مُہرِ نماز ★ مے کدے میں اسے خشتِ خُمِ صہبا کہیے

مندرجۂ بالا وضاحتوں کی روشنی میں اِن مقامات پر لازماً "ٹہرا، ٹہرے ہیں، ٹہرائیے" لکھا جانا چاہیے تھا۔ کلامِ غالبؔ کی حد تک "ٹھرا، ٹھرائیے، ٹھرے" قطعی طور پر نادرست املا ہے اور ناقابلِ قبول۔

وھاں، یھاں [واں، یاں]:

اصل بحث سے پہلے بہ طورِ تمہید یہ وضاحت کی جاتی ہے کہ اُردو کی ہکار آوازوں میں وھ اور یھ بھی شامل ہیں۔ سیّد انشا نے دریائے لطافت میں اِن کی نشان دہی کی ہے [ترجمۂ دریائے لطافت، ص ۱۰]۔ ہکار آوازوں کی مثال کے تحت لکھا ہے: "واو اور ی کے اختلاط کی مثال ہے، یھاں اور وھاں" [ایضاً ص ۱۳]۔ عہدِ غالبؔ تک بل کہ اُس کے کچھ بعد تک، یعنی حالیؔ کے زمانے تک یہ دونوں آوازیں شاملِ تلفظ رہی ہیں، خاص کر دہلی میں۔ دہلی میں "وھاں" اور "یھاں" مستعمل رہے ہیں۔ مرزا غالبؔ آخر تک اِن دونوں لفظوں کو اِسی طرح فصیح سمجھتے رہے اور اِسی طرح لکھتے رہے۔ ((۱)) [حالیؔ بھی اِن دونوں لفظوں کا املا اِسی طرح درست سمجھتے تھے۔ اِس کا حوالہ آگے

((۱)) ۱۹۶۹ء میں صد سالہ یادگارِ غالب کمیٹی نے دیوانِ غالبؔ کا صدی اڈیشن شائع کیا تھا، مرتبۂ جناب مالک رام۔ میں نے اُسی زمانے میں اُس پر مفصل تبصرہ کیا تھا، جس میں مختصراً اِن لفظوں کی بحث آگئی تھی۔ یہ تبصرہ میری کتاب ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ میں شامل ہے۔

آئے گا]۔

مولانا عرشی نے مقدمۂ مکاتیبِ غالب میں مرزا صاحب کی کچھ اصلاحوں کا بھی حوالہ دیا ہے۔ نواب یوسف علی خاں ناظم کے ایک شعر کی اصلاح کے ذیل میں مرزا صاحب نے یہ صراحت کی ہے کہ "یھاں" (مع ہائے مخلوط) "افصح" ہے۔ ناظم کا شعر تھا:

سیاحِ جہاں گرد ہیں، آنکلے یہاں بھی
کچھ تیرے پجاری تو نہیں اے بتِ چیں ہم

مرزا صاحب نے دوسرے مصرعے کو اِس طرح بنایا: "سیاح جہاں گرد ہیں، آنکلے ہیں یھاں بھی" اور اس طرح وضاحت کی: "یہاں بر وزنِ دہاں فصیح نہیں، بے ضرورت نہ چاہیے۔ "یھاں" بہ ہائے مخلوط التلفّظ افصح ہے" [طبعِ ششم، ص ۱۵۴]۔ ناظم کا ایک اور شعر تھا:

تم آتو جاؤ صومعے میں ایک دن، کہ ہیں
اپنے کو دور مردمِ دیں دار کھینچتے

مرزا صاحب نے پہلے مصرعے کو اِس طرح بنا دیا: "تم آتو جاؤ صومعے میں ایک دن کہ وھاں" [ایضاً ص ۱۵۵]۔ یہاں مرزا صاحب نے "وھاں" کا اضافہ کیا ہے۔ اِن دونوں حوالوں سے یہ بات قطعی طور پر ثابت ہو جاتی ہے کہ مرزا صاحب "یھاں" اور "وھاں" (مع ہائے مخلوط) لکھا کرتے تھے اور اِن کو فصیح تر (افصح) سمجھتے تھے۔ اِس صورت میں مرزا صاحب کے مطبوعہ اُردو دیوان میں ایسے جملہ مقامات پر "یھاں" اور "وھاں" لکھا جانا چاہیے تھا، مگر ایسا نہیں ہو سکا اور اِن کی جگہ "یاں" اور "واں" لکھے گئے۔ اِس کا "باضابطہ آغاز" نسخۂ انتخابِ غالب سے ہوتا ہے جسے مولانا عرشی نے مرتب کر کے ۱۹۴۲ء میں شائع کیا تھا۔ "باضابطہ آغاز" میں نے اِس لیے کہا ہے کہ اِس مجموعے کے ایک حاشیے میں عرشی صاحب نے یہ لکھا کہ اِس کے مسوّدے میں مرزا صاحب نے اپنے قلم سے ایک جگہ "وھاں" کو "واں" بنایا ہے۔ اِسی مفروضے کی بنا پر

عرشی صاحب نے اپنے مرتب کیے ہوئے دیوان اُردو میں ہر جگہ "یاں" اور "واں" کو جگہ دی۔ اور اُس کے بعد سے ہم سبھی عرشی صاحب کی تقلید میں اِن دونوں لفظوں کو اِسی طرح لکھتے رہے ہیں۔ حالاں کہ کلامِ غالب میں اِن دونوں لفظوں کا یہ املا قطعی طور پر درست نہیں اور واضح طور پر فرمودۂ غالب کے خلاف ہے۔ عرشی صاحب سے اِن دونوں لفظوں کے املا کے تعیّن میں غلطی ہوئی تھی، مگر اِس غلطی نے سند کی حیثیت حاصل کرلی۔

۱۹۴۲ء میں عرشی صاحب کا مرتب کیا ہوا انتخابِ غالب شائع ہوا تھا۔ حُسنِ طباعت کے لحاظ سے اُسے بہت اہمیت دی گئی اور بہت شہرت ملی۔ اُس میں ص ۲۳۹ پر یہ مطلع اِس طرح چھپا ہوا ہے:

واں پہنچکر جو غش آتا پئی ہم ہے، ہم کو
صدرہ، آہنگ زمیں بوسِ قدم ہے، ہم کو (۱)

---

(۱) میں نے شعر کو مطابقِ اصل نقل کیا ہے، یعنی جس طرح چھپا ہوا ہے۔ یہ صراحت یوں کی کہ املا کے لحاظ سے کئی مقامات اِس میں محلِ نظر ہیں، خاص کر "پی ہم" کہ اِس کا یہ املا قطعی طور پر قابلِ قبول نہیں۔ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی طبعِ اوّل میں یہاں "پئی ہم" ہے اور طبعِ ثانی میں پئے ہم" ہے۔ اِن میں سے کوئی صورت درست نہیں۔ اِس لفظ کا صحیح املا "پیہم" ہے۔ در اصل اِس مصرعے میں تسکینِ اوسط کا زحاف آیا ہے۔ اصل وزن ہے: فاعِلاتن، فِعلاتن فِعلاتن فعلن۔ تیسرے رکن پر جب تسکینِ اوسط کا زحاف واقع ہوگا تو فعِلاتن (بہ کسرِ دوم) فعْلاتن (بہ سکونِ دوم) ہوجائے گا اور قاعدے کے مطابق مفعولن سے بدل جائے گا۔ اِس طرح اِس مصرعے کا وزن ہوگا: فاعلاتن، فِعلاتن مفعولن فعلن۔ اِس طرح اِس مصرعے میں "پیہم" لکھا جائے گا اور بہ لحاظ وزن وہ بالکل درست ہوگا۔ اگر اِس کو نہ مانا جائے، اُس صورت میں یہ ثابت کرنا ہوگا کہ مرزا صاحب نے "پئی ہم" لکھا تھا اور ایسا کوئی ثبوت موجود نہیں ["پئی ہم" کوئی لفظ ہی نہیں، یہ "پیہم" کی بگڑی ہوئی یا بگاڑی ہوئی صورت ہے]۔ دیوانِ غالب کامل نسخۂ کالی داس گپتا رضا میں یہاں "پے ہم" ہے۔ اِس لفظ کا متعارف اور صحیح املا "پیہم" ہے،

انتخابِ غالب کے حواشی میں اِس شعر میں "واں" کے حوالے سے عرشی صاحب نے لکھا ہے:

"ا۔ آ۔ د۔ ھ۔ وھاں۔ میرزا صاحب نے اصل میں اپنے قلم سے "واں" بنایا ہے، اِس لیے ہر جگہ بہ حذفِ ہ لکھا گیا ہے۔" لیکن قبل ازیں نوّاب فردوس مکان ناظم کے مصرعے : سیّاحِ جہاں گرد ہیں آنکلے یہاں بھی، پر لکھا ہے: "یہاں بر وزنِ دہاں فصیح نہیں..... یھاں بہ ہاے مختلط التلفّظ افصح ہے"۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر میں اُنھوں نے املا میں ترمیم کرلی تھی" (ص ۳۴۱)۔

دیوانِ غالب نسخۂ عرشی میں عرشی صاحب نے اِس حاشیے کا حوالہ دیتے ہوئے یہ اضافہ کیا ہے:

"یھاں کی حیثیت بالکل "وھاں" کی ہے، اِس لیے میں نے ان دونوں لفظوں کو بغیر ہاے مخلوط کے لکھا ہے۔ اِس طرح یہ موجودہ تلفّظ و املا کے مطابق بھی ہوجاتے ہیں" (طبعِ اوّل، ص ۳۱۸)۔

اِسے منفصل لکھنے کا کوئی جواز ہی نہیں۔ یہاں ضمنی طور پر اُردو لغت [اُردو لغت بورڈ کراچی] کی چوتھی جلد کے ایک اندراج کی طرف توجّہ دلانا غیر مناسب نہ ہوگا۔ اُس میں "پئے ہم" کو بہ طورِ لغت لکھ کر، لکھا گیا ہے: "رک پیہم"۔ یعنی "پیہم" کی ایک صورت "پئے ہم" بھی ہے اور اُس کے آگے سند میں مومن کا یہ شعر لکھا گیا ہے: بھول جانا تھا جفاے پئے ہم کو نہ مجھے ★ نیست کردینا تھا اندوہ والم کو نہ مجھے۔ اِس شعر میں بھی دراصل یہی زحاف کار فرما ہے اور یوں صحیح متن "جفاے پیہم" ہوگا۔ پہلے مصرعے کا وزن ہوگا: فاعلاتن فِعلاتن مفعولن فعلن۔ "جفاے پئے ہم" لکھنے کا مطلب یہی ہے کہ متعلق افراد اِس عام زحاف سے واقف نہیں تھے۔ چوں کہ اِس لغت میں ہر طرح کی بے شمار غلطیاں ہیں، اِس لیے اِس غلط نگاری پر بھی تعجب نہیں ہونا چاہیے۔ یہ پھر وضاحت کی جاتی ہے کہ "پئے ہم"، "پیِ ہم" یا "پے ہم" قطعی طور پر درست نہیں۔ صحیح املا "پیہم" ہے اور غالب و مومن کے محوّلۂ بالا اشعار میں بھی "پیہم" ہی نظم ہوا ہے، جسے غلط فہمی کی بنا پر "پیِ ہم" فرض کرلیا گیا ہے۔

عرشیؔ صاحب کی تقلید میں ہم بھی غالبؔ کے کلام میں "یاں" اور "واں" لکھتے رہے ہیں، لیکن شروع ہی سے یہ بات سوالیہ نشان کی صورت میں میرے ذہن میں ابھرتی رہی ہے کہ غالبؔ نے آخرِ عمر میں کیا واقعتاً اپنی رائے بدل دی تھی؟ اگر بدل دی تھی، یعنی وہاں اور یہاں کہ جگہ واں اور یاں کو مرجح قرار دیا تھا، تو مذکورہ انتخاب میں جہاں جہاں یہ لفظ آئے تھے، اُن کی اصلاح کرنا چاہیے تھی۔ عرشیؔ صاحب کی تحریر سے ہم کو واضح طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انتخاب کے مسوّدے میں صرف ایک جگہ "وہاں" کو "واں" بنایا گیا ہے اور "یہاں" کو کہیں نہیں بدلا گیا؛ ورنہ اختلافِ نسخ میں اُس کا حوالہ ہوتا۔ اگر مرزا صاحب نے یہ اصلاح کی ہوتی تو وہ "یہاں" کو بھی "یاں" بناتے، اور دوسرے مقامات پر بھی "وہاں" کے املا کو بدلتے۔ میں نے جو شمار کیا، تو انتخاب میں ایسے بیس مصرعے ہیں جن میں "یاں" اور "واں" چھپے ہوئے ہیں۔ عرشیؔ صاحب نے صرف اک تبدیلی کا حوالہ دیا ہے، اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ انتخاب کے کاتب نے مرزا صاحب کی روش اور اُس زمانے کی عام روش کے مطابق ہر جگہ "وہاں" اور "یہاں" لکھا تھا۔ اُن بیس مقامات میں سے صرف ایک جگہ "وہاں" کو "واں" بنایا گیا اور باقی سب جگہ "وہاں" اور "یہاں" کو برقرار رکھا گیا؛ یہ بات سمجھ میں آنے والی نہیں، ماننے کی بھی نہیں۔ معلوم نہیں یہ ایک اصلاح کس کے قلم کی ہے۔ مرزا صاحب کے قلم کی تو یہ اصلاح ہو نہیں سکتی۔ اوپر جو کچھ لکھا گیا ہے، یہ قیاس نہیں۔ یعنی ایسا نہیں کہ یہ مان لیا گیا ہو کہ مرزا صاحب نے اپنے قلم سے "وہاں" کو "واں" نہیں بنایا ہوگا۔ اِس بحث میں ایسی تین شہادتیں پیش کی جا سکتی ہیں جن کی بنیاد پر یقین کے ساتھ اور قطعیت کے ساتھ یہ کہا جائے گا کہ مرزا صاحب "وہاں" اور "یہاں" کو آخر تک "افصح" مانتے رہے اور اسی طرح لکھتے بھی رہے۔

اِس سلسلے کی پہلی شہادت کا حوالہ تو ناظمؔ کے دو اشعار کی اصلاح کے تحت آ چکا ہے، جہاں ایک شعر میں "یہاں" کے متعلق لکھا ہے کہ یہ "افصح" ہے اور دوسرے شعر میں

"وھاں" کا اضافہ کیا ہے۔ جن اوراق پر مرزا صاحب نے ناظم کے اشعار پر اصلاح دی ہے، اُن پر تاریخ مرقوم نہیں ہوگی، ورنہ عرشی صاحب حوالہ ضرور دیتے۔ لیکن یہ بات اُنھوں نے مقدمۂ مکاتیبِ غالب میں لکھی ہے کہ ناظم فروری ۱۸۵۷ء میں مرزا صاحب کے شاگرد ہوئے تھے (ص ۳۸) اور ۱۸۶۳ء تک سلسلۂ اصلاح جاری رہا [ایضاً ص ۸۷]۔ ناظم کا دیوان بہ قولِ عرشی صاحب "پہلی بار ۱۲۷۸ھ میں چھپا تو صرف مرزا صاحب کے اصلاحی کلام پر مشتمل تھا" (ایضاً ص ۴۴)۔ ۱۲۷۸ھ از روے تقویم ۶۲-۱۸۶۱ء پر مشتمل ہے۔ اِس طرح یہ بات تو اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ۶۲-۱۸۶۱ء تک مرزا صاحب "وھاں" اور "یھاں" ہی لکھتے تھے اور انھی کو "افصح" مانتے تھے۔

دوسری شہادت صاحب زادہ عباس علی خاں بیتاب رام پوری کے کلام پر مرزا صاحب کی اصلاح کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ حُسنِ اتّفاق سے اِس کی تاریخ معلوم ہے۔ کلامِ بیتاب کے جن اوراق پر مرزا صاحب نے اصلاح دی ہے، اُن پر تاریخ موجود ہے: "مرقومۂ ۱۵/ نومبر ۱۸۶۶ء" [مکاتیبِ غالب، ص ۹۵]۔ بیتاب کا شعر تھا:

ہو یہ حیرت میں یہیں تھا کہ زمیں پر اللہ
عرش کی سیر کا راکب کو گر آجاوے خیال

مرزا صاحب نے پہلے مصرعے کو اِس طرح بنایا: "ہو یہ حیرت کہ میں یھاں تھا کہ زمیں پر اللہ" [ایضاً ص ۱۰۶]۔ یعنی مرزا صاحب نے "یھاں" [مع ہاے مخلوط التلفّظ] کا اضافہ کیا۔

بیتاب کا شعر تھا:

اک ذرا سی اور بھی تاخیر کرنا اے اجل
سنتے ہیں کچھ وھاں اپنے قتل کی تدبیر ہے

مرزا صاحب نے "اپنے" کی جگہ ہمارے لکھا ہے: "سنتے ہیں کچھ وھاں ہمارے قتل کی تدبیر ہے" [ایضاً ص ۹۵]۔ یعنی "وھاں" کو برقرار رکھا، مصرعے کے وزن

کو درست کر دیا۔ بیتابؔ کا شعر تھا:

دیر دیکھا، مے کدہ دیکھا، حرم بھی دیکھ لیں
آج آنکلے ہیں یہاں بھی گردشِ ایام سے

مرزا صاحب نے دوسرے مصرعے میں "بھی" کو "ہم" سے بدل دیا ہے، اِس طرح: "آج آنکلے ہیں یہاں ہم گردشِ ایام سے" [ایضاً ص ۹۸]۔ یعنی یہاں "یہاں" (معِ ہائے مخلوط التلفظ) کو برقرار رکھا۔

اِن اصلاحوں سے یہ بات قطعی طور پر ثابت ہوجاتی ہے کہ مرزا صاحب ۱۸۶۶ء تک، یعنی مرنے سے کم و بیش تین سال پہلے تک "وھاں" اور "یہاں" ہی کو درست (اور افصح) سمجھتے تھے۔

تیسری شہادت: ۵/ رجب ۱۲۸۴ھ (۲/ نومبر ۱۸۶۷ء) کو میرزا صاحب نے نوابؔ کلب علی خاں کے نام ایک خط میں لکھا ہے: "ایک قطعہ ۱۵ شعر کا بھیجتا ہوں"۔ یہ خط معِ قطعۂ مذکور مکاتیبِ غالب میں شامل ہے [ص ۷۵، ۷۶]۔ اِس کے دو شعروں میں "یہاں" (معِ ہائے مخلوط) آیا ہے۔ شعر یہ ہیں:

جس طرح باغ میں ساون کی گھٹائیں برسیں
ہے اِسی طور پہ یہاں دجلہ فشاں دستِ کرم
مسلکِ شرع کے ہیں راہ رو و راہ شناس
خضر بھی یہاں اگر آجائے تو لے ان کے قدم

عرشیؔ صاحب نے خط کے متن کے ساتھ اِس قطعے کو بھی نقل کیا ہے اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اِن دونوں اشعار میں اُنھوں نے "یہاں" ہی لکھا ہے (دو چشمی ھ کے ساتھ)۔ یہاں اُنھوں نے مرزا صاحب کے املا کی پابندی کی ہے۔ یہ قطعہ بہ خطِ غالبؔ ہے اور اِس کا عکس پرتھوی چند (مرحوم) کی کتاب مرقّعِ غالب میں شامل ہے۔ مرزا صاحب نے "یاں" نہیں لکھا، "یہاں" لکھا ہے [جسے لازماً "یہاں" پڑھا جائے گا اور اب اِسی طرح لکھا جائے گا]۔ مرزا صاحب کی یہ تحریر بیتابؔ کے کلام پر اصلاحوں

کے تقریباً سال بھر بعد کی ہے۔

اِن اصلاحوں سے اور مرزا صاحب کے قلم کی تحریر سے یہ بات قطعی طور پر ثابت ہو جاتی ہے کہ مرزا صاحب پہلے بھی "یہاں" اور "وہاں" کو درست، بل کہ افصح سمجھتے تھے اور آخر تک اُن کی یہی راے برقرار رہی اور وہ اپنے قلم سے اِسی طرح لکھتے رہے۔ اِن قطعی شہادتوں کے ہوتے ہوئے، یہ خیال کہ مرزا صاحب نے آخر میں "وہاں" کی جگہ "واں" کو مرجّح مان لیا تھا، قابلِ قبول نہیں۔

اچھا ذرا سی دیر کے لیے یہ فرض کر لیجیے کہ انتخابِ غالب سے متعلق وہ اصلاح غالب ہی کی ہے، جس کے مطابق اُنھوں نے ایک مصرعے میں "وہاں" کو "واں" بنا دیا ہے اور اُس کی بُنیاد پر یہ کہا جائے کہ یہ اُن کی آخری اصلاح ہے، اِس لیے اب اُن کے کلام میں "واں" اور "یاں" لکھنا چاہیے۔ اِسی استدلال کو سامنے رکھ کر اگر یہ کہا جائے کہ مرزا صاحب نے اُس "اصلاح" کے بعد پھر اپنی راے بدل دی تھی اور پہلے کی طرح "وہاں" اور "یہاں" لکھنے لگے تھے اور اِس بنا پر اُن کی انتخابِ غالب والی وہ مُبیّنہ اصلاح ساقط ہو جاتی ہے؛ تو یہ بالکل درست ہوگا، یوں کہ بیتابؔ کے کلام پر اصلاحیں اُس کے بعد کی ہیں اور محوّلۂ بالا قطعہ بھی، جس میں اُنھوں نے اپنے قلم سے اِن دونوں لفظوں کو معِ ھ لکھا ہے، بیتابؔ کے کلام پر اصلاحوں کے بھی سال بھر بعد کا ہے۔

اِن شہادتوں کے بعد ایک اور حوالہ پیش کرنا بھی بے محل نہ ہوگا۔ اِس حوالے کی حیثیت یوں تو ضمنی ہے، مگر اِس کی اہمیت سے شاید انکار نہ کیا جا سکے۔ مولانا حالیؔ نے یادگارِ غالب میں ایسے متعدّد شعر درج کیے ہیں، جن میں اِن دونوں زیرِ بحث لفظوں میں سے کوئی لفظ آیا ہے اور ہر جگہ اِن کا املا "یہاں" اور "وہاں" ملتا ہے۔ یہ بات ہمیں معلوم ہے کہ یادگارِ غالب مولانا حالیؔ کی نگرانی میں چھپی تھی۔ ایسے اشعار کے صرف متعلقہ مصرعے نقل کیے جاتے ہیں:

یہاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں [یادگارِ غالب، طبعِ اوّل، نامی پریس

کان پور، سالِ طبع : ۱۸۹۷ء، ص ۱۵۰ | یھاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج وحباب میں (ص ۱۵۰) یھاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا (ص ۱۳۹)، وھاں گیا بھی میں تو اُن کی گالیوں کا کیا جواب (ص ۱۵۲)، اُس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجور یھاں (ص ۱۳۷) یھاں تو کوئی سنتا نہیں فریاد کسو کی (ص ۱۶۱) یھاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے (ص ۱۳۷) مہرِ گردوں ہے چراغ رہ گزار باد یھاں (ص ۱۲۷)۔

اِس سلسلے میں یہ بات بھی کہنے کی ہے کہ دیوانِ حالیؔ میں جہاں بھی یہ لفظ آئے ہیں، ہر جگہ اِن کو مع ہائے مخلوط لکھا گیا ہے۔ یہ کتاب بھی پہلی بار مولانا حالیؔ کی نگرانی میں چھپی تھی۔ محض چند مصرعے نقل کیے جاتے ہیں: جب نہ رہا وھاں پیشِ نظر ا دیوانِ حالیؔ مع مقدمہ، مطبوعہ مطبعِ انصاری دہلی، طبعِ اوّل، سالِ طبع : ۱۸۹۳ء، ص ۱۷ | ہو مدعی نہ تجسس میں یھاں کوئی گم راہ (ص ۲۴) جوانِ خام کی وھاں تک نہیں پہنچتی نگاہ (ص ۲۴) آن کر آزاد یھاں آزاد رہ سکتا نہیں (ص ۲۵)، وھاں نہ ملت کی ضرورت ہے نہ کچھ پھوٹ کا ڈر (ص ۱۴۱) (وغیرہ)۔

اِس سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ عہدِ حالیؔ تک دہلی میں اِن لفظوں کی یہی (مع ہائے مخلوط) شکلیں استعمال میں رہی ہیں، اور یہ بھی کہ حالیؔ، جو کلامِ غالبؔ سے، زبانِ غالبؔ سے اور غالبؔ کی تحریروں سے قریب کی واقفیت رکھتے تھے؛ اُنھوں نے صحیح طور پر اور منشائے غالبؔ کے مطابق کلامِ غالبؔ میں "وھاں" اور "یھاں" ہی کو جگہ دی۔ کہیں بھی "یاں" اور "واں" نہیں لکھا۔ اِس بحث سے یہ بات قطعی طور پر واضح ہو جاتی ہے کہ کلامِ غالبؔ کے تحقیقی اڈیشن میں لازمی طور پر "وھاں" اور "یھاں" لکھے جائیں گے۔ اگر اِن کی جگہ "واں" اور "یاں" لکھے جائیں گے، تو اِس املا کو منشائے مصنف کے خلاف کہا جائے گا اور تدوین کے نقطۂ نظر سے اِس املا کو قابلِ قبول نہیں قرار دیا جائے گا۔

"یھاں" اور "وھاں" کے سلسلے میں غلط فہمی کا آغاز انتخابِ غالب

کے اُس حاشیے سے ہوتا ہے جس کا حوالہ اوپر آچکا ہے۔ اِس سلسلے میں ایک اور بات بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے۔ انتخابِ غالب کے متن کا اگر دیوانِ غالب نسخۂ عرشی سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ صحتِ متن اور صحتِ املا کے لحاظ سے انتخابِ غالب کا متن بہت سقیم ہے [یہاں "بہت" کا لفظ حقیقی معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اِس قدر سقیم ہے کہ اُس متن کی بنیاد پر املاے غالب سے متعلق کوئی بحث کی ہی نہیں جاسکتی۔ اِس کی مثالیں تو بہت پیش کی جاسکتی ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ اِس تحریر میں اُن سب کے لیے گنجایش نہیں نکل سکتی، اِس لیے محض کچھ مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں۔ اثباتِ مدّعا کے لیے یہ بھی کافی ہوں گی۔ حوالوں میں "انتخاب" سے مراد انتخابِ غالب ہے اور "دیوان" سے مراد دیوانِ غالب (اُردو) نسخۂ عرشی ہے۔ صفحات کے حوالے دیوان کی اشاعتِ اوّل [انجمن ترقیِ اُردو ہند، علی گڑھ، سالِ طبع: ۱۹۵۸ء] کے دیے گئے ہیں، لیکن جملہ حوالوں کا مقابلہ اِس دیوان کی اشاعتِ دوم [انجمن ترقیِ اُردو ہند، نئی دہلی، سالِ طبع: ۱۹۸۲ء] سے کرلیا گیا ہے۔

انتخاب	دیوان
(۱) ع: جو واں نہ کھنچ سکے، سو وہ یاں آکے دم ہوے (ص ۲۵۴)	کھنچ سکے (۲۲۷)
(۲) ع: صبح کی مانند زخمِ دل گریبانی کرے (ص ۲۰۱)	صبح کے مانند (۲۱۱)
(۳) ع: غمِ گیتی سے مرا سینۂ اُمَر کی زنبیل (ص ۳۱۲)	عَمَر کی زنبیل (ص ۱۲۴)
(۴) ع: اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جاوے (ص ۲۷۳)	سرو کے قامت پہ (۲۱۳)
(۵) ع: پر تجھ سے کوئی شے نہیں ہے (ص ۲۷۳)	پر تجھ سی (ص ۲۲۸)
(۶) ع: واں کی خاشاک سے حاصل ہو جسے یک پرِ کاہ (ص ۲۹۳)	واں کے خاشاک سے (ص ۱۳۲)
(۷) ع: بھولے سے اُس نے سیکڑوں وعدے وفا کیے (ص ۲۴۹)	سینکڑوں ــ کیے (۲۴۳)
(۸) ع: ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہائے ہائے (۲۴۵)	بائہاے (ص ۲۰۴)۔ دیوان کی اشاعتِ ثانی میں ہھایہاے ہے۔ [صحیح املا: ہاے ہاے]۔
(۹) ع: قاصد پہ مجھ کو رشکِ سوال و جواب ہے (ص ۲۵۰)	مجھ کو (ص ۲۰۶)۔ اشاعتِ ثانی میں "مجھ کو" ہے [اِسی طرح ہونا

انتخاب	دیوان
	چاہیے تھا]۔
(۱۰)ع : کہتے تو ہو تم سب کہ بتِ غالیہ مو آئے (ص۲۵۱)	دیوان کی اشاعتِ اوّل وثانی، دونوں میں اِس غزل کی ردیف "آے" (بغیرِ ہمزہ) ہے۔
(۱۱)ع : گر بگڑ بیٹھے تو میں لایق تعزیر بھی تھا (ص۲۰۱)	لائق (ص۱۵۸)۔
(۱۲)ع : پیشہ میں عیب نہیں، رکھیے نہ فرہاد کو نام (ص۲۰۱)	پیشے میں (۱۵۹)۔
(۱۳)ع : ایک چکّر ہے، مرے پانوں میں زنجیر نہیں (۲۲۳)	پانو (۱۸۲)۔
(۱۴)ع : زخم گر دب گیا، لہو نہ تھنبا (۱۹۷)	نہ تھما (۱۶۲)۔
(۱۵)ع : تم سے بیجا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلا (۲۰۱)	گِلہ (۱۵۸)۔
(۱۶)ع : آنے کا وعدہ کر گئے، آئے جو خواب میں (۲۲۴)	آنے کا عہد کر گئے (۱۸۸)۔

ایسی مثالیں بڑی تعداد میں سامنے آتی ہیں۔ اِن مثالوں کو سامنے رکھا جائے تو یہ بات بہ آسانی کہی جاسکتی ہے کہ تدوین کے نقطۂ نظر سے انتخابِ غالب کا متن بہت مغشوش ہے۔ ایسے متن کی بنیاد پر املاے غالبؔ سے متعلق نہ تو کوئی رائے دی جاسکتی ہے، نہ کوئی دعوا کیا جاسکتا ہے اور نہ کوئی فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔ جب تک بہ لحاظِ املا لفظوں کا مکمّل گوشوارہ نہیں بنایا جائے گا اور اُن کی تفصیلات پر مشتمل ضمیمہ مرتّب نہیں کیا جائے گا اور وہ ضمیمہ شاملِ دیوان نہیں ہوگا، اُس وقت تک نہ تو صحتِ متن کا حق ادا ہوسکے گا اور نہ مکمّل اور معیاری دیوانِ غالبؔ کی تدوین ہوسکے گی۔ ہم کو یہ بات تسلیم کرلینا چاہیے کہ ایسا مجموعۂ کلامِ غالبؔ اب تک مرتّب نہیں ہوسکا ہے اور یہ بھی کہ ایسے مجموعے کو مرتّب ہونا چاہیے۔

(۲)

املاۓ غالبؔ کے سلسلے میں تین مآخذ بینادی حیثیت رکھتے ہیں:

(۱) مرزا صاحب نے بہت سے خطوں میں املاۓ سے متعلق بڑی اہم باتیں لکھی ہیں۔ اُن میں کچھ باتیں بحث طلب بھی ہیں، مگر یہ اِس قدر توجّہ طلب ہیں کہ اِن کو سامنے رکھے بغیر املاۓ غالبؔ کے تحت نہ کچھ کہا جاسکتا ہے اور نہ کچھ لکھا جاسکتا ہے۔ ایسے سارے خط مطبوعہ ہیں اور مکتوباتِ غالبؔ کے مجموعوں میں شامل ہیں۔

(۲) بعض شاگردوں کے کلام پر اصلاح دینے کے ذیل میں املاۓ الفاظ کے متعلق بھی راۓ دی ہے۔ اُن میں بعض اصلاحیں تو ایسی ہیں کہ املاۓ غالبؔ کے تحت وہ اہم بحثوں کی نبیاد بن سکتی ہیں۔ ایسی بیش تر اصلاحوں کو مولانا عرشیؔ نے مقدّمۂ مکاتیبِ غالب میں یک جا کر دیا ہے۔

(۳) غالبؔ کے قلم کی لکھی ہوئی بہت سی تحریریں موجود ہیں، جو عکسی صورت میں اُن کے خطوط کے مجموعوں میں اور بعض دوسری کتابوں میں محفوظ ہیں۔ زمانی ترتیب کے ساتھ اُن کا مطالعہ کر کے، غالبؔ کے مختاراتِ املا کا تعیّن کیا جاسکتا ہے۔

کلامِ غالبؔ کے حوالے سے املا کے متعلقات کو تین حصّوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔

(۱) اِس بحث میں ہمیں سب سے پہلے اِس بات کو ذہن نشیں کر لینا چاہیے کہ وہ کون سے مقامات ہیں جہاں لفظوں کی پُرانی شکلوں کو الفاظ کی رائج شکلوں سے بدل دینا ضروری ہوتا ہے۔ اِس کے بغیر قرائت کے لحاظ سے منشاۓ مصنّف کا تعیّن صحیح طور پر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ الفاظ کی ایسی صورتیں ہوتی ہیں جن کا تعلّق الفاظ کے حقیقی املا سے نہیں ہوتا، یہ محض کسی خاص پُرانی روش یا پچھلے زمانے کے عام چلن کی ترجمانی کرتی ہیں۔ مثلاً جن لفظوں کے آخر میں نونِ غنّہ ہوتا ہے، پہلے اُس پر بھی نقطہ لگا دیا جاتا تھا۔ یا جیسے اِس کا التزام نہیں کیا جاتا تھا کہ ہاۓ مخلوط کو دو چشمی شکل ہی میں لکھا

جائے۔ یا جیسے آخرِ لفظ میں واقع یاے معروف و مجہول کی کتابت میں جو امتیاز آج ملحوظ رکھا جاتا ہے، اُسے ملحوظ نہیں رکھا جاتا تھا۔ مثال کے طور پر "زندگی" کو "زندگے" بھی لکھتے تھے اور "زندگی" بھی۔ یا "لائے" کو "لائی" بھی لکھتے تھے (وغیرہ)۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ لکھیں کسی طرح، ایسے لفظوں کی قرائت لازماً صحیح طور پر کی جاتی تھی۔ یعنی "لائے" کو اگر "لائی" لکھا گیا ہے، تو اُسے "لائی" پڑھتے نہیں تھے، پڑھتے تھے "لائے"۔ اِس کی وجہ یہی تھی کہ ایسے الفاظ کا یہ املا، اُن لفظوں کا حقیقی املا نہیں ہوتا تھا، حقیقی صورت نگاری نہیں ہوتی تھی؛ یہ محض اُس زمانے کی عمومی روش تھی لکھنے کی، جو بعد کو متروک ہو گئی اور ایسے الفاظ کو التزام کے ساتھ اُسی طرح لکھا جانے لگا جس طرح اُن کو پڑھا جاتا ہے۔ اِس بنا پر کسی زمانے کی ایسی روش کو جو بعد کو بہ طورِ عموم بدل گئی ہو اور جو خواندگی کے لحاظ سے الفاظ کے حقیقی املا کی ترجمانی نہ کرتی ہو، کسی لکھنے والے کے مختصاتِ املا میں شمار نہیں کرنا چاہیے۔

اِس بات کو مکرّر لکھا جاتا ہے کہ الفاظ کی حقیقی املائی صورتوں میں اور کسی زمانے میں رائج ایسی روشِ کتابت میں، جو بعد کو بدل گئی ہو، فرق ہوتا ہے۔ یہ قطعی طور پر دو مختلف چیزیں ہیں۔ کسی مصنف کی خصوصیاتِ املا کا تعلق الفاظ کے حقیقی املا سے ہوتا ہے اور منشاے مصنف کے بیان میں یہی املا زیرِ بحث آتا ہے۔

(۲) املاے غالبؔ کے سلسلے کا دوسرا توجہ طلب مسئلہ یہ ہے کہ مرزا صاحب کے قلم سے لکھی ہوئی عبارتوں اور اشعار میں کچھ الفاظ کی کتابت میں دورنگی ملتی ہے، یعنی مختلف مقامات پر ایک ہی لفظ کی دو صورتیں ملتی ہیں۔ مثلاً تفتہؔ کے نام ایک خط کا عکس خطوطِ غالب (مرتبۂ مہیش پرشاد) میں ص ۶ کے مقابل شامل ہے، اِس خط میں مرزا صاحب نے "میں نے" بھی لکھا ہے اور "مینے" بھی۔ اِسی مجموعے میں ص ۴۰۴ کے مقابل جس خط کا عکس ہے، اُس میں "میں نے" ملتا ہے۔ غالب کے خطوط جلدِ اوّل میں ص ۶، ۳ کے مقابل مرزا صاحب کے جس خط کا عکس چھپا ہے، اُس کی آخری سطر میں "میں نے" ہے۔

جو عکسی تحریریں میں نے دیکھی ہیں، اُن میں "مینے" کم ملتا ہے اور "میں نے" زیادہ۔ مرزا صاحب کی مختلف عکسی تحریروں میں "میں" اور "نے" الگ الگ بھی ملتے ہیں۔ اِن اُمور کو پیشِ نظر رکھا جائے تو واضح طور پر یہ بات سامنے آئے گی کہ کلامِ غالبؔ میں اِس لفظ کا املا "میں نے" اختیار کرنا چاہیے، صرف اِس وجہ سے نہیں کہ غالبؔ کی تحریروں میں یہ صورت زیادہ ملتی ہے، اِس وجہ سے بھی کہ یہی صحیح املا بھی ہے اور یوں بھی کہ "مینے" اور "میں نے" میں حقیقی اختلافِ املا نہیں۔ صحتِ املا کے سلسلے میں بے پروائی اور عدمِ تعیّن کی پیدا کی ہوئی جو ڈھیلی ڈھالی صورتِ ۱۱ ایک مدّت سے طاری رہی ہے [اور اب تک اُس کے اثرات کارفرما ہیں ۱ ا ر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ غالبؔ ہوں یا دوسرے لکھنے والے، اِس باب میں سب کا احوال ایک جیسا ملے گا۔

اِس سے یہ اُصول ہاتھ آتا ہے کہ ایسے غیر حقیقی اختلافِ املا کی صورت میں صحیح مروّج املا کی پابندی کی جائے گی۔ کیوں کہ ایسی صورتوں میں حقیقتاً کسی طرح کا اختلاف نہیں ہوتا، پُرانی عادت کے اثر سے قلم دورنگی کا شکار ہوجاتا ہے۔

ایک اور مثال سے اِس کی اچھی طرح وضاحت ہوسکے گی۔ مرزا صاحب نے بیتابؔ رام پوری کے کلام پر اصلاح دیتے ہوئے "سینہ سے" کو قلم زد کرکے "سینے سے" بنادیا ہے [مکاتیبِ غالب، ص ۹۴]۔ عرشیؔ صاحب نے اِسی سلسلے میں لکھا ہے:

> "انتخابِ اُردو میں تین چار جگہ اور ناظم و بیتابؔ کے مسوّدوں میں ایسے تمام الفاظ کی ہ قلم زد کرکے، اُس کی جگہ ے بنادی ہے" [ایضاً ص ۲۲]۔

اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ جن لفظوں کے آخر میں مختفی ہ ہوتی ہے، محرّف صورت میں مرزا صاحب ایسے لفظوں کو ہ کے بجائے ے سے لکھنا بہتر سمجھتے تھے، لیکن مرزا صاحب کی تحریروں کے جو عکس پیشِ نظر ہیں اُن کا احوال یہ ہے کہ اُن میں کہیں تو اِسی طریقِ کتابت کی پابندی نظر آتی ہے، مثلاً خطوطِ غالب میں ص ۱۲۰ کے مقابل غالبؔ کی تحریر کا جو عکس ہے، اُس میں "لفافے میں" ہے۔ ایک خط میں "محلّے میں" لکھا ہے (غالب کے خطوط، جلدِ اوّل ص ۲۴۲) "دواخانے میں" (ایضاً ص ۱۲۸۳)

"آبدار خانے کے" (ایضاً ص ۱۲۸۴) "قرینے سے" (ایضاً ص ۱۲۶۴) مگر بہت سے مقامات پر اس کی پابندی نہیں ملتی، مثلاً: "قطرہ کے ساتھ" (ایضاً ص ۱۲۸۲) قصیدہ کا (ص ۱۲۸۳) قصیدہ کے، قصیدہ کی (ایضاً) جلسہ میں (۱۲۸۴) عطیّہ پر (۱۲۸۸) موم جامہ میں (۱۲۸۹) دیباچہ کا (ایضاً)۔

اِس دورنگی کے لیے یہی کہا جائے گا کہ صحّت املا کے سلسلے میں بے پروائی کا جو عمومی انداز طویل مدّت تک کار فرما رہا ہے، یہ اُس کا اثر ہے کہ بے خیالی میں قلم پُرانے انداز اور پُرانی عادت کے مطابق چلنے لگتا ہے۔ اصلاح کے وقت ذہن بیدار ہوتا ہے اور نظر سخت گیر ہوتی ہے۔ صحّتِ املا کے نقطۂ نظر سے مُحرّف صورت میں الفاظ کے آخر میں شامل ہائے مختفی کا یائے مجہول سے بدل دیا جانا ضروری ہے۔ غالبؔ اسی کو مانتے تھے، یہ اس سے ثابت ہے کہ اصلاح میں "سینہ سے" کو "سینے سے" بنایا گیا۔ اُنھوں نے اِس طرح لکھا بھی ہے، اِس بنا پر مرزا صاحب کے کلام میں ایسے جملہ الفاظ کے آخر میں ے لکھی جائے گی اور اِس کو مرزا صاحب کے اختیار کردہ املا کے مطابق مانا جائے گا۔ واقعہ یہ ہے کہ ایسی صورتوں میں املا کا حقیقی اختلاف ہوتا ہی نہیں، بس یہ ہوتا ہے کہ پُرانی عادت کے اثر سے قلم دورنگیِ کتابت سے دوچار ہو جاتا ہے۔

یا مثلاً آئے، جائے جیسے افعال کا مسئلہ ہے۔ مولانا عرشیؔ نے یہ صراحت کی ہے کہ مرزا صاحب کی تحریروں میں اِن کی دو صورتیں ملتی ہیں: آئے اور آے (بغیرِ ہمزہ)۔ اُنھوں نے دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ میں اِسی بنیاد پر کہیں "آئے" اور "جائے" لکھا ہے اور کہیں "آے" اور "جاے" (نسخۂ عرشیؔ طبعِ اوّل، ص ۱۱۸)۔ آئے، جائے (وغیرہ) کی قدیم شکل آوے، جاوے ہے۔ اِس لحاظ سے آئے، جائے (وغیرہ) صحیح صورتیں ہوں گی۔ آخری ے سے پہلے ہمزہ کا ہونا ضروری ہے (آوے: آئے)۔ اس کو یوں بھی دیکھیے کہ آئے، پائے، لائے (وغیرہ) کی دوسری شکل آئی، لائی، پائی (وغیرہ) ہے۔ تلفّظ میں آخری یِ خواہ پوری طرح آئے یا دب جائے، اِنھیں لکھا جائے گا اِسی طرح؛ یعنی آخری ٹکڑا بہر صورت "ئی" رہے گا۔ بالکل اِسی طرح لائے،

جائے (وغیرہ) میں بھی ہر صورت میں آخری ٹکڑا "ئے" رہے گا۔ اِس بنا پر اِن کا صحیح املا آئے، جائے (وغیرہ) ہے۔ مرزا صاحب نے اِس طرح بھی لکھا ہے۔ اِس بنا پر کلامِ غالب میں ایسے افعال میں ہر جگہ بہ طورِ التزام ے پر ہمزہ لگایا جائے گا۔

یہ بات نظر میں رہنا چاہیے کہ مرزا صاحب نے "آئے" لکھا ہو یا "آے" یہ حقیقی اختلافِ املا نہیں۔ کتابت کی ویسی ہی دو رنگی ہے جیسی مثلاً "میں نے" اور "مینے" میں ہے۔ جس طرح کلامِ غالب میں ہر جگہ "میں نے" لکھا جائے گا، اُسی طرح ہر جگہ آئے، جائے، لائے (وغیرہ) کو مع ہمزہ لکھا جائے گا۔

تیسری چیز ہے اختلافِ املا۔ اِسی کی تفصیلات بہت ہیں اور یہی پہلو دراصل اِس بحث میں اصل حیثیت رکھتا ہے۔ مرزا صاحب نے جن الفاظ کے املا کے سلسلے میں کسی طرح کی وضاحت کی ہے، مرتب کو یا دوسروں کو اُس سے کتنا ہی اور کیسا ہی اختلاف ہو، یہ لازم ہوگا کہ کلامِ غالب میں مرزا صاحب کے اقوال یا اُن کی تحریر کے مطابق الفاظ کا املا اختیار کیا جائے۔ "وضاحت" سے یہاں مراد ہے کہ مرزا صاحب نے (الف) کسی خط میں یا کسی بحث میں اپنی رائے ظاہر کی ہو (ب) اصلاح کے تحت تصحیح کی ہو (ج) یا خود اُس طرح لکھا ہو۔

غالب کے کلام میں ایسے الفاظ کی خاصی بڑی تعداد ہے جن میں حقیقی اختلافِ املا موجود ہے اور جن سے متعلق ضروری تفصیلات کا جمع کیا جانا ضروری ہے، تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ ایسے الفاظ کی کن املائی صورتوں کو ترجیح دی جانا چاہیے۔ اِس تعیّن کے بغیر کلامِ غالب کی تدوین صحیح طور پر ہو ہی نہیں سکتی۔ ایسے الفاظ کی تعداد اِتنی ہے اور اُن سے متعلق ضروری تفصیلات اِتنی ہیں کہ کسی ایک مضمون میں اُن سب کا احاطہ کر لینا ممکن نہیں۔ اِس تحریر کا مقصد یہ بھی نہیں کہ ایسے جملہ لفظوں کی فہرست مرتب کی جائے۔ مقصد محض یہ ہے کہ اِس بہت ضروری اور بنیادی مبحث کی طرف توجہ کو منعطف کرایا جائے اور اِس کی ناگزیر اہمیت کو واضح کیا جائے۔ اِسی خیال سے اِس سلسلے کی چند باتیں ذیل میں لکھی جاتی ہیں۔

یہ معلوم ہے کہ نونِ غنّہ اور ہاے مخلوط کی آوازیں سیّال حالت میں رہی ہیں۔ مثلاً ایک شخص "ڈھونڈنا" لکھتا ہے اور دوسرا شخص "ڈھونڈھنا" یا مثلاً "سوچنا" کو لیجیے۔ اب اِس مصدر کو مع مشتقات عموماً بغیرِ نونِ غنّہ لکھا جاتا ہے؛ لیکن پہلے بہت سے لوگ "سونچنا" لکھتے تھے اور اِسی کو صحیح سمجھتے تھے۔ بحرؔ لکھنوی نے اپنے لغات المصادر، بحر البیان میں اور جلالؔ نے اپنے لغت سرمایۂ زبانِ اُردو میں "سونچنا" درج کیا ہے، بل کہ جلالؔ نے تو یہ لکھا ہے: "جو لوگ اِس کو بدون غنّہ کے پڑھتے ہیں یا لکھتے ہیں، مولف کے نزدیک غلط ہے"۔

مرزا صاحب بھی اِسے مع نونِ غنّہ لکھتے تھے۔ یہ مصدر اور اِس کے مشتقات اُن کی تحریروں میں کہیں بھی بغیرِ نونِ غنّہ نہیں ملتے، ہر جگہ مع نونِ غنّہ ملتے ہیں۔ میں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ مکتوب بہ نامِ نوّاب کلبِ علی خاں کا عکس غالب کے خطوط میں شامل ہے، جلدِ سوم، ص ۱۲۸۳، اُس میں "یہ سونچ کر" ہے۔ اب غالبؔ کے اِن اشعار کو دیکھیے، دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشیؔ اور نسخۂ رضا میں یہ اِس طرح ملتے ہیں:

فائدہ کیا، سوچ، آخر تو بھی دانا ہے اسدؔ!
دوستی ناداں کی ہے، جی کا زیاں ہوجائے گا

مجھے معلوم ہے جو تو نے میرے حق میں سوچا ہے
کہیں ہوجائے جلد اے گردشِ دورانِ دوں وہ بھی

نسخۂ عرشیؔ میں یہ اشعار بالترّتیب ص ۱۵۱ اور ۴۰۷ پر اور نسخۂ رضا میں ص ۱۵۶ اور ص ۴۳۲ پر ہیں۔ اِن میں "سوچ" اور "سوچا ہے"۔ نسخۂ رضا میں تو (غالباً) یہ نسخۂ عرشیؔ سے منقول ہیں۔ عرشیؔ صاحب نے اِس بنا پر اِن کو بغیرِ نونِ غنّہ رکھا ہے کہ اُنھوں نے یہ خیال کیا تھا کہ اِس مصدر کے مشتقّات کو جو مرزا صاحب نے مع نونِ غنّہ لکھا ہے، یہ املا کی ویسی ہی غلطی ہے جیسی بعض اور الفاظ کے لکھنے میں اُن سے ہوئی ہے۔ مکاتیبِ غالب کے مقدّمے میں "املا کی غلطیاں" کے تحت اُنھوں نے لکھا ہے:

"میرزا صاحب سے بعض الفاظ کے املا میں بھول چوک بھی ہوئی ہے..... اُردو کا لفظ

"سوچنا" ہے، اِس کے مشتق "سوچ" کو اُنھوں نے "سونچ" اور "سونچنا" لکھ دیا ہے" [مقدّمۂ مکاتیبِ غالب، ص ۲۳۲]۔ یہاں اُستادِ معظم سے چوک ہوئی اور یوں کلامِ غالبؔ میں "سوچ" اور "سوچا" نے جگہ پالی، جو املاے غالبؔ کے لحاظ سے در حقیقت غلط املا ہے۔ اِن اشعار میں "سونچ" اور "سونچا" ہونا چاہیے، کیوں کہ غالبؔ اِسی طرح لکھتے تھے۔ [اُس عہد میں کچھ اور لوگ بھی اِسی طرح لکھتے تھے]۔

یہی احوال اُن لفظوں کا ہے جن میں ہاے مخلوط کے لحاظ سے اختلافِ املا پایا جاتا ہے۔ بیتابؔ کے مسوّدے میں "پچھتائے" تھا۔ ع:

"کر کے شکوہ بھی اُن سے پچھتائے"

مرزا صاحب نے اصلاح میں "پچھتا" کو قلم زد کر کے "پچتا" بنا دیا۔ اِس سے معلوم ہوا کہ وہ "پچھتانا" کو ھ کے بغیر درست مانتے تھے، یعنی "پچتانا"۔ اِس کے برخلاف "تڑپنا" کے مقابلے میں "تڑپھنا" کو صحیح سمجھتے تھے:

"تڑپھنا، ترجمہ تپیدن کا املا یوں ہے، نہ تڑپنا۔ ہاے فارسی اور نون کے درمیان ہاے مخلوط التلفّظ ضرور ہے"۔

[خطوطِ غالب، ص ۱۲۱ مکتوب بہ نامِ قاضی عبدالجمیل جنونؔ بریلوی]۔

ہاے مخلوط اور نونِ غنّہ کے لحاظ سے تعیّنِ طلب اور وضاحت طلب الفاظ اور بھی ہیں۔ ایسے سبھی لفظوں کا گوشوارہ بنانا ضروری ہے۔ مرزا صاحب اِس کے قائل تھے کہ ذال اور طوے، یہ دونوں حرف فارسی زبان میں شامل نہیں، اِس لیے فارسی الفاظ میں ذال نہیں لکھنا چاہیے، اُس کی جگہ زے لکھنا چاہیے اور ط کی جگہ ت۔ اُنھوں نے اِس سلسلے میں کئی بار صراحت کی ہے اور بہت شدّ و مد کے ساتھ۔ مثلاً ناظمؔ نے "سر گذشت" لکھ دیا تھا، اُسے "سرگزشت" بنایا ہے" [مکاتیبِ غالب، ص ۲۲۳] "عین کا حرف فارسی میں نہیں آتا..... جس طرح عین فارسی میں نہیں ہے، طوے بھی نہیں ہے، مثلاً "تشت لغتِ فارسی الاصل ہے، املا اُس کی طوے سے غلط ہے" (ایضاً)۔ اِسی لیے گذشتہ اور رہ گذر جیسے الفاظ کا صحیح املا اُن کے نزدیک "گزشتہ" اور

"رہ گزر" تھا۔ حرفِ ذال فارسی میں نہیں؛ مرزا صاحب کی اِس رائے سے اہلِ نظر نے سخت اختلاف کیا ہے [مثلاً قاضی عبدالودود کا مقالہ، جو رسالۂ آج کل (دہلی) کے شمارۂ فروری ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا تھا۔ یا ڈاکٹر عبدالستار صدّیقی کا مقالہ، جو مقالاتِ صدّیقی (جلدِ اوّل) میں شامل ہے]۔ بہ قولِ ڈاکٹر عبدالستار صدّیقی: "میرزا غالبؔ نے پہلے نادانی سے، پھر سخن پروری اور سینہ زوری سے ذال کو فارسی سے خارج کرنے کی کوشش کی"۔ مرزا صاحب اِس باب میں اِس قدر سخت تھے کہ عربی کا لفظ "ذرّہ" اُردو میں "ذرا" بن گیا ہے، یعنی مہنّد ہو گیا ہے، اُس کو بھی اُنھوں نے "زرا" لکھا ہے۔ مکتوبِ غالبؔ بہ نامِ شیو نراین آرام کا عکس خطوطِ غالب میں ص ۴۰۴ کے مقابل ہے، اُس میں غالبؔ نے اپنے قلم سے "زرا" لکھا ہے: "اور اچھا میرا میاں، زرا تصحیح کا بہت خیال رکھیو"۔ عرشیؔ صاحب نے لکھا ہے:

"دیوانِ غالبؔ کے خوش خط نسخے میں ایک جگہ کاتب نے "ذرا" کو ذال سے لکھا تھا، مرزا صاحب نے یہاں بھی ذال کا سر چاقو سے چھیل کر "زرا" بنا دیا ہے" [مکاتیبِ غالب، ص ۲۲۵]۔ یا جیسے مرزا صاحب "خورشید" کا املا "خرشید" صحیح مانتے تھے، مگر اُس کے مخفّف کو مع واو "خور" درست گردانتے تھے۔ اُن کی اِس رائے سے بھی اختلاف کیا گیا ہے اور اِسے غلط بتایا گیا ہے [مقدّمۂ خطوطِ غالب ص ز]۔ اِس میں شک نہیں کہ ذال اور زے کے باب میں اُسی طرح "خرشید" سے متعلق مرزا صاحب کی رائے درست نہیں تھی، اِس کے باوجود اُن کے کلام میں ایسے سبھی لفظوں کا وہی املا اختیار کیا جائے گا جس کو اُنھوں نے درست یا مرجّح قرار دیا ہے۔

اِس سلسلے میں اِس اصول کو بھی مانا جائے گا کہ املا کے جن مسائل کے متعلق مرزا صاحب نے وضاحتاً اپنی رائے ظاہر کی ہے؛ اگر مرزا صاحب کی تحریر میں کہیں املائی صورت اُس وضاحت کے خلاف ہو، ایسی صورت میں لازمی طور پر اُن کی وضاحت کو ترجیح دی جائے گی اور اُسی کی مطابقت اختیار کی جائے گی۔ وجہ اِس کی وہی ہے جس کا حوالہ اِسی تحریر میں اِس سے پہلے آچکا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کسی اصول کو بیان

کرتے وقت ذہن پوری طرح بیدار ہوتا ہے اور توجہ کا ارتکاز بھی رہتا ہے۔ اِس کے برخلاف، تحریر کے وقت بعض اوقات بے خیالی کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پُرانی عادت کے مطابق اور املا سے متعلق عام بے پروائی کے مطابق قلم ایسے نقش بناجاتا ہے جو سوچی سمجھی رائے سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہ صورت بہت سے لوگوں کے یہاں پائی جاتی ہے اور مرزا صاحب بھی اِس سے مستثنا نہیں۔ ایک ہی مثال اِس کی وضاحت کے لیے کافی ہوگی؛ مرزا صاحب نے تفتہ کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ جو ی جزوِ کلمہ ہو، اُس پر ہمزہ لکھنا عقل کو گالی دینا ہے۔ اِسی طرح اضافت کی صورت میں بھی ی پر ہمزہ نہیں آئے گا (خطوطِ غالب، ص ۲۴)۔ یعنی زندگیِ فانی اور آشنائے قدیم اور عقلِ گرہ کشائے اور ہائے، وائے، رائے جیسے لفظوں میں ی اور ے پر ہمزہ نہیں لکھا جائے گا۔ یہ بہت واضح بیان ہے اور اصولِ املا کے مطابق بھی ہے۔ مرزا صاحب نے "اسی اصول کے ماتحت نوّاب فردوس مکاں کے مسوّدوں میں ایک جگہ "موئی سر" اور دوسری جگہ "رائے" کی ہمزہ کو قلم زد کردیا ہے" [مقدّمۂ مکاتیبِ غالب، ص ۲۲۶]۔ اِس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ مرزا صاحب نے اپنے قلم سے "فرخندگیِ چند" اور "گلیم غیبیِ من" بھی لکھا ہے۔ (ایضاً)۔ ظاہر ہے کہ اِسے لغزشِ قلم سے تعبیر کیا جائے گا اور اِس کی تقلید نہیں کی جائے گی۔

جیسا کہ لکھا جاچکا ہے، املاے غالبؔ سے متعلق جملہ تفصیلات کو یک جا کرنا مقصود نہیں۔ کسی ایک مضمون میں اُن کا احاطہ ہو بھی نہیں سکتا۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ایک نہایت درجہ اہم اور تدوین کے نقطۂ نظر سے ایک بنیادی مسئلے کی طرف توجہ منعطف کرائی جائے اور یہ واضح کیا جائے کہ جب تک ضروری الفاظ کا گوشوارہ مرتب نہیں ہوگا مفصّل توضیحی حواشی کے ساتھ، اُس وقت تک کلامِ غالبؔ کی تدوین کا حق نہیں ادا کیا جاسکے گا۔

اوپر جو چند باتیں اختصار کے ساتھ لکھی گئیں، اُن کا تعلق مرزا صاحب کے اُردو کلام سے ہے۔ فارسی کلام سے متعلق بھی املا کے بہت سے مسائل وضاحت طلب ہیں۔

اِس تحریر کا تعلق اُردو کلام کے املائی مسائل سے ہے، اِس لیے املاے فارسی کے متعلقات سے فی الوقت قطعِ نظر کی جاتی ہے؛ لیکن یہاں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ یہ موضوع بھی توجّہ کا طلب گار ہے اور یہ موضوع بھی اُتنا ہی اہم ہے، جتنا املاے اُردو کا موضوع ناگزیر اہمیت رکھتا ہے۔ محض مثال کے طور پر ایک مبحث کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں؛ اِسی سے اہمیت اور وسعت، دونوں کا اندازہ کیا جاسکے گا۔

مرزا صاحب نے کئی خطوں میں اور پنج آہنگ میں جگہ جگہ اِس کی وضاحت کی ہے کہ کون سی ی معروف ہوتی ہے اور کون سی مجہول۔ اِس کا اصول بھی بیان کیا ہے اور بہت سے لفظوں سے متعلق یہ وضاحت بھی کی ہے کہ اِن میں معروف ی ہے یا مجہول۔ ایران میں اب مجہول آوازیں موجود نہیں اور غنّہ آواز بھی نہیں رہی۔ ہری معروف ہے اور ہر نون نقطے دار۔ قرائت کا بھی یہی احوال ہے۔ جب کہ قدیم ایرانی لہجے میں یہ آوازیں تھیں، اور ہندستانی لہجے میں شروع سے اب تک معروف اور مجہول دونوں آوازیں برقرار ہیں، اور غنّہ آواز بھی۔ غالبؔ کی وضاحت کے مطابق مثلاً "فقیرے" کے معنی ہوں گے: ایک فقیر، یا کوئی فقیر۔ اور "فقیری" اسمِ مصدر ہوگا (امیری اور غریبی کے طور پر)۔ اگر اس سلسلے کے فرموداتِ غالبؔ کو نظرانداز کرکے، اُن کے فارسی کلام میں جدید تہرانی لہجے کے مطابق اِن حرفوں کو لکھا اور پڑھا جائے گا تو یہ واضح طور پر منشاے مصنّف کی خلاف ورزی ہوگی اور تدوین کے نقطۂ نظر سے ایسا متن ناقص رہے گا۔

مرزا صاحب نے ایک خط میں لکھا ہے: "صاحبِ بندہ! تحریر میں اساتذہ کا تتبع کرو، نہ مغل کے لہجے کا۔ لہجے کا تتبع بھانڈوں کا کام ہے نہ دبیروں اور شاعروں کا۔ ایسی تقلید کو میرا سلام" [خطوطِ غالب، مرتبۂ مہیش پرشاد، ص ۱۷۹]۔ تیغِ تیز میں مرزا صاحب نے نونِ غنّہ کی بحث میں لکھا ہے:

"ماند و خواند کو بر وزنِ چاند غلط بتاتے ہیں اور مُند و خند کو بر وزنِ تُند و کُند صحیح فرماتے ہیں۔ لاحولَ ولاَ قوّۃَ الاّ باللہ۔ اہلِ ایران الف کو سُلادیتے ہیں، اور یہ لہجہ

ہے، نہ قاعدہ اور منشی کو تتبّع قواعد کا چاہیے۔ لہجے کی تقلید بہروپیوں اور بھانڈوں کا کام ہے"۔ [قاطعِ برہان و رسائلِ متعلقہ، مرتبۂ قاضی عبدالودود، ص ۲۷۰]۔

مرزا صاحب کے اِس واضح بیان کے بعد اگر اُن کے فارسی کلام کو بہ لحاظِ املا جدید ایرانی لہجے کے مطابق مرتّب کیا جائے، تو کیا اُسے اُنھی کے الفاظ میں "بہروپیوں اور بھانڈوں کا کام" نہیں کہا جائے گا؟ ["ہندستانی فارسی میں تلفّظ اور املا کے بعض مسائل" کے عنوان سے اِس موضوع پر میں نے ایک مفصّل مضمون لکھا ہے جو میرے مجموعۂ مضامین تفہیم میں شامل ہے]۔ مقصود یہ ہے کہ املاے اُردو کی طرح املاے فارسی سے متعلق بھی تفصیلات کا مرتّب کیا جانا ازبس ضروری ہے۔ اِس کے بغیر غالبؔ کے فارسی کلام کی تدوین بھی صحیح طور پر نہیں ہو سکے گی۔

دکنی ادب کی تدوین
[شمالی ہند کے ایک طالبِ علم کے نقطۂ نظر سے]

دکنی زبان اور ادب کا مطالعہ ہماری اُن دانش گاہوں میں نصاب کا جز ہے جہاں اُردو پڑھائی جاتی ہے۔ ایسے لوگ اب کم ہیں، جو دکنی ادب سے اپنے ذوق کی بنا پر دل چسپی رکھتے ہوں، زیادہ تعداد اُنھی کی ہے جو نصابی ضرورت سے (اور سچ تو یہ ہے کہ اکثر صورتوں میں اِس مجبوری سے) دکنی ادبیات کو پڑھتے اور پڑھاتے ہیں۔ سادہ لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ اگر لسانیات اور تاریخِ ادب پر کام کرنے والے چند افراد سے قطعِ نظر کو روا رکھا جائے، تو پھر عمومی سطح پر یہ مطالعہ دراصل نصابی ضروریات کا ایک حصّہ ہے۔

میں جب یہ بات کہہ رہا ہوں، تو میرے سامنے شمالی ہندستان کا علاقہ ہے۔ میں آپ کو اِس طرف متوجّہ کرنا چاہتا ہوں کہ شمالی ہندستان کے طالب علموں کی مشکلیں حیدر آباد، کرناٹک اور مہاراشٹر کے طلبہ کی مشکلوں سے کچھ مختلف ہیں۔ آندھرا پردیش تو خیر دکنی کا اپنا علاقہ ہے، کرناٹک کے کچھ حصّے بھی اُس سے ذرا قریب کی نسبت رکھتے ہیں اور یوں مراٹھی اور کنّڑ سے واقف طلبہ کے لیے دکنی زبان کا مطالعہ کچھ آسان ہو سکتا ہے، مگر شمالی ہند کے وسیع علاقے میں اِن میں سے کسی زبان کے اثرات کار فرما نہیں، اور دکنی زبان سے بھی موانست باقی نہیں رہی ہے، اِس لیے اِس علاقے کے طلبہ کی مشکلیں زیادہ ہیں اور مسائل بہت ہیں۔ اِس مختصر تحریر میں اِسی نسبت سے چند ایسی باتوں کی طرف آپ کی توجّہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو دکنی ادبیات کی تدوین کے سلسلے میں ناگزیر اہمّیت رکھتی ہیں۔ آپ اِس تحریر کو اِس نظر سے بھی دیکھ سکتے ہیں کہ شمالی ہند کا ایک طالبِ علم دکنی زبان اور ادب کے سلسلے میں پیش آنے والی اُلجھنوں کو آپ کے سامنے پیش کر رہا ہے، اِس اُمید پر کہ آپ

اُس کی باتوں کو شایستۂ التفات قرار دیں گے اور اُس کی مشکلوں کو حل کرنے کی طرف توجّہ فرمائیں گے، تاکہ وہ اپنے نصاب میں شامل دکنی ادب کو سمجھ بوجھ کر اور دل لگا کر پڑھ سکے۔

اِس طالبِ علم کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر اہلِ علم کے مرتّب کیے ہوئے متنوں کو وہ ٹھیک سے پڑھ نہیں سکتا، تو پھر اُس کے لیے اِس مفروضہ تدوین اور مبیّنہ عرق ریزی کا حاصل کچھ نہیں۔ اہلِ علم اگر دوسروں کے لیے مشکل چیزوں کو آسان بنا کر نہ پیش کر سکیں، تو علمی دُنیا میں اُس کام کی جو بھی حیثیت ہو، اِس طالبِ علم اور اِس جیسے بہت سے طالب علموں کے لیے وہ کام ایسے قفلِ ابجد کی حیثیت رکھّے گا جس کے کلیدی نقوش یا الفاظ معلوم نہ ہوں۔

اصل بحث سے پہلے یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک تدوین کے اصولوں کا تعلق ہے، اُن میں دکنی یا غیر دکنی ادبیات کی تفریق نہیں کی جا سکتی، اِس بنا پر کہ تدوین کے اصول تو ایک جیسی حیثیت رکھتے ہیں، البتہ طریقۂ کار مختلف ہو سکتے ہیں۔ تدوین میں طریقۂ کار کا اختلاف کبھی تو موضوع کی نسبت سے کار فرما ہو سکتا ہے اور کبھی مرتّب کے اپنے اندازِ نظر کی بنا پر بروے کار آسکتا ہے۔ یہ بات تجربے نے بتائی ہے کہ ہر متن کے اپنے مسائل ہوتے ہیں۔ اِس گزارش کا مقصد محض یہ ہے کہ "اصول" اور "طریقۂ کار" کے ضروری متعلقات نظر میں رہیں۔

میں اِس پر زور دینا چاہتا ہوں کہ شمالی ہند کے کسی متن کی ترتیب میں اور دکنی متنوں کی ترتیب میں طریقۂ کار کا ایک بہت بڑا فرق ہے، یا ہونا چاہیے۔ دکنی متن کے مرتّب کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ اُس متن کے سبھی غیر مانوس یا کم مانوس لفظوں کو وضاحتی تجزیے کے ساتھ پیش کرے۔ وضاحتی تجزیے سے میرا مطلب یہ ہے کہ ایسے سب لفظوں کے متعلق تعلیقات میں تفصیل کے ساتھ یہ بتایا جائے کہ اُن کی اصلی حیثیت کیا ہے اور وہ تشکیل یا تغیّر کے کس عمل سے دوچار ہو کر موجودہ شکل میں نمایاں ہوئے ہیں۔ اِس طرح پڑھانے والا آسانی کے ساتھ لفظوں کو سمجھ سکے گا اور

طالبِ علم اُن کو صحیح طور پر پڑھ سکیں گے اور سمجھ بھی لیںگے۔ کسی مختصر تعلیمی نصاب میں اِس کا التزام بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ اب تک جس قدر نصابی متن سامنے آئے ہیں، وہ اِس التزام سے خالی ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ اُن میں سے کسی بھی متن کو پڑھانا آسان نہیں اور پڑھنا بھی مشکل تر ہے۔ اِس صورتِ حال نے دکنی زبان اور ادب سے تعلقِ خاطر کو پیدا ہی نہیں ہونے دیا ہے۔

شمالی ہند کے علاقوں میں جہاں جہاں دکنی ادبیات نصابِ تعلیم کا حصّہ ہیں، اُن سب مقامات پر ایسے اساتذہ نہ ہونے کے برابر ہیں جو دکنی زبان سے اچھی طرح واقف ہوں۔ گویا نئے طالبِ علم اور پُرانے اُستاد میں اِس لحاظ سے کوئی قابلِ ذکر فرق نہیں ہوتا۔ دکنی کو نصاب کا حصّہ رہنا ہے اور رہنا چاہیے اور اِسی طرح یہ بھی سچائی ہے (کڑوی سہی) کہ اب ایسے اساتذہ کو فراہم کرنا بہ ظاہر قابلِ عمل نظر نہیں آتا جو دکنی زبان سے واقف ہوں۔ اِس پریشان کن صورتِ حال کے پیشِ نظر عملی طور پر مناسب طریقۂ کار یہی ہے کہ پہلے ہم اپنی مجبوریوں کوتاہیوں اور نارسائیوں کا کھلے دل سے اعتراف کرلیں، اور اُس کے بعد دکنی ادبیات کے نہایت مختصر نصابات تیار کرائیں، جو اِس صورتِ حال کو نظر میں رکھ کر مرتّب کیے گئے ہوں اور جن میں ممکن حد تک وضاحت سے کام لیا گیا ہو۔

پروفیسر عبدالقادر سروری (مرحوم) نے دکنی زبان کے قواعد پر ایک مفصّل مقالہ لکھا تھا، جو رسالۂ اُردوے معلّیٰ (شعبۂ اُردو، دہلی یونی ورسٹی) کے لسانیات نمبر میں شائع ہوا تھا، اُس میں اُنھوں نے لکھا ہے:

> "فعلِ ماضیِ مطلق "آ" اور "یا" پر ختم ہوتے ہیں، جیسے: کرا، کریا (کیا)، سنا، سنیا، لیا، سویا وغیرہ"۔

ممکن ہے دکنی طلبہ کے لیے یہ عبارت واضح بھی ہو اور مفید مطلب بھی، لیکن مجھ جیسے طالب علموں کے لیے یہ عبارت وضاحت سے خالی اور ابہام سے معمور ہے، بات پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ اِس کے ساتھ ساتھ ایک بڑی مشکل اور ہے، وہ یہ ہے کہ جو مطبوعہ کتابیں ہیں، اُن میں ماضیِ مطلق کے افعال تو اِسی طرح چھپے ہوئے ملتے ہیں،

مگر ماضیِ قریب، ماضیِ بعید اور ماضیِ احتمالی کے افعال اِس طرح چھپے ہوئے ملتے ہیں کہ مذکورہ قاعدے کے مطابق اُن میں یَ شامل کتابت نہیں ہوتی۔ میں ایک مثال سے اِس بات کی وضاحت کروں گا۔ مثنوی پھولَ بن (مرتبۂ شیخ چاند) میرے سامنے ہے، اُس کے اِس شعر کو دیکھیے:

کہیاشہ، پھول دیکھ، اُس باغباں دھیر
کہ اے تن کو دِیو نہارے سدا نیر (ص ۲۷)

اِس میں "کہیا" ماضیِ مطلق ہے اور اِسے مع یَ لکھا گیا ہے۔ اِس سے پہلے صفحے پر ایک شعر یوں ہے:

دسیا اُس ٹھار پریوں او جہانباں
کہ جیوں فردوس میں بیٹھا ہے رضواں (ص ۲۶)

اِس شعر کے پہلے مصرعے میں "دسیا" ماضیِ مطلق ہے، اُسے مع یَ لکھا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "بیٹھا ہے" ماضیِ قریب ہے اور یہاں "بیٹھا" کے آخر میں صرف الف ہے۔ طالبِ علم کے ذہن میں اُلجھن کا پیدا ہونا غیر متوقّع نہیں ہو سکتا۔ اگر وہ دوسرے مصرعے میں "بیٹھا ہے" پڑھے گا، تو پھر پہلے مصرعے میں وہ "دسا" پڑھے گا۔ استاد یہ بتا چکا ہوتا ہے کہ ماضیِ مطلق کے جو فعل "یا" پر ختم ہوتے ہیں، اُن میں یَ مخلوط آواز کی صورت میں اپنے آپ کو نمایاں کیا کرتی ہے۔ اِس کی مزید وضاحت یوں بھی کی جاتی ہے کہ مثلاً "سننا" مصدر کا ماضیِ مطلق "سنیا" ہوا، اِس میں کتابت کے لحاظ سے چار حرف ہیں، مگر تلفظ میں آکر، عروضی وزن کے لحاظ سے یہ تین حرفی رہ جاتا ہے، یعنی "سنیا" بروزنِ فَعَل۔ اب طالبِ علم سوچتا ہے کہ ماضیِ مطلق تو اصل صورت ہوتی ہے اور ماضیِ قریب و بعید (وغیرہ) اُسی سے بنتی ہیں، اِس طرح کہ ماضیِ مطلق کے آگے "ہے" کا اضافہ ہو، تو وہ ماضیِ قریب ہے اور "تھا" کا اضافہ ہو، تو وہ ماضیِ بعید ہے؛ اِس صورت میں اصولاً ماضیِ مطلق کی اُس اصل شکل کو جو مع یَ ہوتی ہے، برقرار رہنا چاہیے۔ اگر ماضیِ قریب کو مثلاً "سُنا ہے" لکھا گیا تو اِس کا جواز کیا ہے؟ قواعدِ زبان میں

طالبِ علم کو ایسا کوئی قاعدہ نہ پڑھایا جاتا اور نہ بتایا جاتا ہے، جس سے معلوم ہو کہ ماضیِ مطلق میں اور فعلِ ماضی کی دوسری قسموں میں کچھ فرق ہے۔

اِس سلسلے کی دوسری اِس سے بھی زیادہ بڑی اُلجھن یہ سامنے آتی ہے کہ کہیں تو ماضیِ مطلق کے افعال میں آخری ٹکڑا "یا" پوری طرح تلفّظ میں آتا ہے، اور کہیں وہ پوری طرح شاملِ تلفظ نہیں ہوتا؛ مگر دونوں مقامات پر یہ ٹکڑا شاملِ کتابت ایک ہی انداز سے ہوتا ہے۔ میں اپنے مفہوم کو بعض مثالوں کی مدد سے واضح کرنا چاہوں گا:

تجھے میں بھلی دِشٹ کر دیکھیا
کہ ہوں نہ تنھوں میں تجھے لیکھیا

(مثنوی کدم راو پدم راو، ص ۷۹)

نہ سُنیا کُتارا کمر ساہ ہوئے
دوگن چور کوں لاب کالا ہوئے (ایضاً ص ۸۵)

اِن دونوں شعروں میں "دیکھیا" اور "لیکھیا" اور "سُنیا" فعلِ ماضیِ مطلق ہیں اور اِن میں آخری ٹکڑا "یا" پوری طرح تلفّظ میں آتا ہے۔ اب اِس شعر کو دیکھیے:

سو بولیا تجھے، جو نہ تھا بولناں
اِتال ایک سَنجری رہیا کھولناں (ایضاً ص ۸۵)

یہاں دونوں مصرعوں میں "بولیا" اور "رہیا" اِس طرح آئے ہیں کہ یٓ مخلوط ہو کر شاملِ تلفّظ ہے۔ ایک مثال اور:

تُہیں رچّیا جگ اُپرار تَل
تَل اوپر تُہیں کر سکے آب بَل (ایضاً ص ۶۵)

اِس شعر میں "رچّیا" ("رچنا" کا ماضیِ مطلق) معِ اظہارِ یٓ نظم ہوا ہے، مگر مندرجۂ ذیل شعر میں یہی فعل دوسری طرح آیا ہے:

رچیا سب سنسار نیکا بجور ★ نہ پاتھر، نہ ماٹی، نہ پانی نہ اور (ایضاً ص ۶۷)

یہاں تلفظ کی صورت مختلف ہے۔ کیا یہ مناسب نہیں ہوگا کہ جہاں یِ مخلوط ہو، وہاں اُس یِ کے اوپر مخلوط آواز کی مقررہ علامت التزام کے ساتھ لکھی جائے! اگر اِس کا التزام کیا جائے، تو اُس صورت میں طالبِ علم بلا تکلف اور بلا تامّل ایسے مختلف افعال کو پڑھتا چلا جائے گا اور بہ طورِ عموم غلطی نہیں کرے گا، کیوں کہ اُس کو معلوم ہوگا کہ جہاں یِ مخلوط ہوگی، وہاں اُس پر مقررہ علامت ہوگی اور جہاں وہ علامت موجود نہیں، تو اُس کا مطلب لازماً یہ ہے کہ وہاں یِ ملفوظ ہے اور معمول کے مطابق شاملِ تلفظ ہے ـــــ یہ مسئلہ خاص طور پر آپ حضرات کی توجّہ کا طلب گار ہے۔

دوسرا اہم مسئلہ اعراب کا ہے۔ جو کتابیں (نصابی یا غیر نصابی) اب تک چھپی ہیں، اُن میں مرتّبین نے یہ التزام نہیں کیا ہے کہ ایسے سبھی لفظوں کو ضبطِ حرکات کے ساتھ درج کیا جائے جن کے تلفّظ میں غلطی کا امکان ہو۔ دکنی زبان کے بے شمار لفظ ایسے ہیں جن کے صحیح تلفّظ سے غیر دکنی علاقوں کے لوگ واقف نہیں۔ جب تک ایسے سبھی لفظوں پر اعراب نہیں لگائے جائیں گے، اُس وقت تک طالب علموں کو اور اُستادوں کو بھی بہت سی مشکلوں کا سامنا کرنا پڑے گا، بل کہ یوں کہیے کہ متن کو صحیح طور پر نہیں پڑھا جاسکے گا۔ اِس سلسلے میں دو مثالوں پر میں اکتفا کروں گا۔ ولیؔ کا شعر ہے:

کب تک اپَس کے غنچۂ مُکھ کو رکھے گا بند ★ اے نو بہارِ باغِ محبّت! سخن میں آ

اِس شعر میں "اپَس" کے الفؔ اور پؔ دونوں پر زبر کا لگایا جانا ازبس ضروری ہے۔ کسی پُرانے استاد کے لیے شاید بہ لحاظِ تلفّظ اور بہ لحاظِ معنی اِس لفظ میں کچھ اشکال نہ ہو، مگر نئے طالبِ علم اور نئے اُستاد، دونوں کے لیے اِس لفظ کے تلفّظ کا تعیّن مشکل ہوگا:

سُو بولیا تجھے، جو نہ تھا بولناں ★ اتال ایک سنجری رہیا کھولناں

اِس شعر میں "اتال" اور "سنجری" دونوں لفظوں کو اعراب کے بغیر درجِ متن کرنا، طالب علموں پر ظلم کرنے کے ہم معنی ہوگا۔ ایسے اعراب طلب الفاظ کی بہت بڑی تعداد ہے۔

اِس بات سے بھی آپ حضرات اچھی طرح واقف ہوں گے کہ کلاسکی متنوں میں لفظوں کے تلفّظ کی بہت سی مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں، خاص کر عربی فارسی

لفظوں کے تلفظ میں۔ ساکن حرفوں کو متحرک بنالینا، یا متحرک حرفوں کو ساکن کر لینا عام بات تھی۔ آج کے طالبِ علم کی مجبوریوں کے پیشِ نظر یہ از بس ضروری ہے کہ ایسے سارے مقامات پر بھی لازماً اعراب لگائے جائیں۔ اِس سلسلے میں صرف دو مثالوں پر اکتفا کروں گا، ادائے مفہوم کے لیے یہی کافی ہوں گی:

ہر تار میں زلف کے تری، سیر جا کروں ★ بادِ صبا کا ساتھ لیا ہوں، چمن میں جا (ولی)

سدا ابنِ نشاطی پر اے سبحاں ★ کرم کر تو کرم کر اے مہرباں (مثنوی پھول بن)

"مہر باں" اور "زُلف" پر اعراب ضروری ہیں۔ ایسے الفاظ بھی بہت بڑی تعداد میں کتابوں میں ملتے ہیں۔

سروری صاحب نے اپنے محوّلہ بالا مقالے میں لکھا ہے: "ایسے اسما میں، جن کے پہلے اور دوسرے رُکنوں میں طویل مصوّتے آتے ہیں، اُن میں پہلا مصوّتہ عموماً مختصر ہو جاتا ہے، جیسے: آدمی، آسمان"۔ یہ ضروری ہے کہ ایسے لفظوں کو بھی حرکات کے تعیّن کے ساتھ لکھا جائے۔ دکنی ادبیات میں اِس کی مثالیں بھی بہ کثرت ملتی ہیں اور یہ بہت عام بات ہے، اِس لیے مثالوں کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

اعراب نگاری کے بعد سب سے زیادہ ضروری چیز ہے مختلف علامتوں کا استعمال۔ اِس ضمن میں ہمارے اکثر مرتبین سخت بے پروا واقع ہوئے ہیں۔ یوں تو اعراب نگاری کی طرح یہ بھی دکنی اور غیر دکنی ادب کا مشترکہ مسئلہ ہے، مگر دکنی ادب کی تدوین میں اِس کی اہمیت اِس لحاظ سے زیادہ ہے کہ یہاں تخفیف، اشباع اور تشدید کے لحاظ سے اور غنہ آوازوں کی نسبت سے طالبِ علم کا سابقہ زیادہ اجنبیت سے پڑتا ہے۔ صوتی لحاظ سے وہ لفظوں کی ایسی ایسی شکلوں سے دوچار ہوتا ہے، جن سے وہ آشنا نہیں ہوتا۔ اگر مختلف علامتوں کی مدد سے لفظوں کی مستعمل صورتوں کا قطعی طور پر تعیّن نہ کر دیا جائے، تو اُس صورت میں پڑھنے والا بہت سی اُلجھنوں سے دوچار ہوتا رہے گا اور صحیح قرائت ایک پریشان کن چیز بن کر رہ جائے گی۔

اِس ذیل میں سب سے زیادہ ضروری ہے چار باتوں کا التزام۔ اِن میں پہلی چیز ہے

تشدید کا التزام۔ یہ عرض کر دوں کہ یوں تو تشدید شاملِ املاے لفظ ہے؛ لیکن لازمی طور پر اُس کے عدمِ استعمال سے، اُس نے علامت کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ پابندی کے ساتھ تشدید لکھنے کا چلن ہمارے یہاں شروع ہی سے نہیں رہا ہے۔ پڑھنے والا اندازے سے اور اٹکل سے ایسے لفظوں کو پڑھ لیا کرتا ہے۔ زیادہ مشکل اُسے یوں نہیں ہوتی کہ وہ لفظوں کی اُن متعارف صورتوں سے اکثر واقف ہوتا ہے، مگر دکنی ادب کا مسئلہ ذرا مختلف ہے۔ یہاں جب تک تشدید کا التزام نہیں کیا جائے گا، تب تک طالبِ علم کے لیے صحیح خواندگی کی ذمے داری کو نباہنا مشکل تر ہے۔ میں بعض مثالوں سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا:

سِیو اسیو رِتل کرے دِنّ مان ★ یکس ہتّ کھنڈا، یکس ہتّ دان

(مثنوی کدم راو پدم راو ص ۱۷)

محمد بڑا راوتِ جگّ تھا ★ کہ شجرا چرن راے جگ مگّ تھا

(مثنوی کدم راو پدم راو ص ۱۷)

اِن دونوں شعروں میں دنّ، ہتّ، جگّ اور مگّ پر اگر تشدید نہ لگی ہوئی ہو، تو طالبِ علم کے لیے شعر کو صحیح پڑھنا مشکل ہوگا۔ یا مثلاً یہ شعر:

پوچھتی نیَیں کعبۂ مقصود کوں کشتیِ چشم
فیض سوں انجھواں کے دریا کوں مگر پیدا کروں (ولی)

یہاں جب تک "کشتی" کی یَ پر تشدید نہیں لگائی جائے گی، اُس وقت تک طالبِ علم شعر کی قرائت صحیح طور پر نہیں کر پائے گا۔

اول میں حمد ربّ العالمیں کا ★ دل وجاں سوں کہوں جاں آفریں کا

(مثنوی پھول بن)

یہاں "اول" بغیرِ تشدید نظم ہوا ہے، یوں ضروری ہوگا کہ الف اور واو دونوں پر زبر لگایا جائے۔ دکنی میں مشدّد کو مخفّف اور مخفّف کو مشدّد نظم کرنا عام رہا ہے، اِس لیے یہ ضروری ہے کہ پڑھنے والا قطعی اطمینان کے ساتھ یہ معلوم کر سکے کہ جہاں تشدید نہیں

لگی ہے، وہاں لازماً تشدید نہیں ہوگی۔ یہ قطعی اطمینان یا اطمینانِ کامل اُسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب اِس کا التزام کیا جائے کہ ہر مشدّد حرف پر لازماً تشدید لگائی جائے گی، خواہ وہ عام لفظ ہو یا خاص لفظ ہو، یعنی خواہ وہ کثیر الاستعمال لفظ ہو یا قلیلُ الاستعمال، اور خواہ وہ متعارف لفظ ہو یا غیر مانوس لفظ ہو۔ جب پڑھنے والے کو حتمی طور پر یہ معلوم ہو جائے گا کہ اُس کے سامنے جو متن ہے، اُس کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اُس میں ہر مشدّد حرف پر تشدید لازماً لگائی گئی ہے، تبھی اُسے یہ معلوم ہو سکے گا کہ جن حرفوں پر تشدید نہیں لگی ہوئی ہے، تو قطعی طور پر اُس کا مطلب یہ ہے کہ وہاں تشدید موجود نہیں، اور اِس طرح مثلاً مندرجۂ بالا شعر میں وہ "اول" کو اطمینان اور آسانی کے ساتھ "اَ وَل" پڑھ سکے گا۔ بہ صورتِ دیگر وہ یہ فیصلہ کر ہی نہیں پائے گا کہ یہ "اَ وّل" ہے یا "اَ وَل"۔ اور یہ عرض کروں کہ ایسے مقامات دکنی متنوں میں بہ کثرت سامنے آتے ہیں۔

تشدید ہی کی طرح نونِ غنّہ کا مسئلہ ہے۔ یہ بہت ضروری ہے کہ جن لفظوں میں نونِ غنّہ ہو، وہاں اُس نون کے اوپر غنّہ کی آواز کی علامت لازماً لگائی جائے۔ تشدید کی طرح نونِ غنّہ کی بھی دکنی میں یہی صورت ہے کہ جو لفظ عام طور پر ساکن نون کے ساتھ استعمال میں آتے ہیں، دکنی میں وہ مع نونِ غنّہ بھی ملتے ہیں اور بہ کثرت، مثلاً:

تری زُلفاں کے پیچاں سوں مرے دل کو اندیشہ نھیں
کہ دیوانے کوں جیوں پروا نہیں زنجیر کے دیکھے

یہاں "اںدیشہ" مع نونِ غنّہ نظم ہوا ہے (جب کہ اِس کی متعارف صورت مع نونِ ساکن "اَندیشہ" ہے)۔ اِس کی ایک دوسری صورت:

نوے چند کی کیا کشتی رواں توں ★ گگن کے بحر میں بے بادباں توں

(پھول بن ص ۲)

"چںد" (بہ معنیِ چاند) بھی مع نونِ غنّہ آیا ہے۔ اِن دونوں لفظوں کو جب تک غنّہ کی علامت کے ساتھ (اںدیشہ، چںد) نہیں لکھا جائے گا، اُس وقت تک طالبِ علم کے لیے

اِن کو اعتماد کے ساتھ صحیح صحیح پڑھنا مشکل ہوگا۔

رکھا اُس سراو پر آنکس چندر کا ★ بہت بد مست ہے گر فیل انبر کا

(پھول بن ص ۳)

یہاں بھی "انبر" اور "چندر" پر علامتِ غنّہ ہونا چاہیے (اَنبَر۔ چَندَر)۔ جب اِن دونوں لفظوں پر علامتِ نونِ غنّہ لگائی گئی، تو یہ لازم قرار پائے گا کہ "انکس" کو بھی اِسی طرح (اَنکس) لکھا جائے۔ اگر ایسا نہیں کیا جائے گا تو طالبِ علم بجا طور پر یہ خیال کر سکتا ہے کہ چوں کہ "انبر" اور "چندر" میں نونِ غنّہ تھا، اِس لیے اُن دونوں لفظوں میں اُس نون کو مع علامت لکھا گیا؛ اگر "انکس" میں بھی نونِ غنّہ ہوتا، تو اِسے بھی مع علامت لکھا جاتا۔ مطلب یہی نکلا کہ یہ بات قطعی طور پر اور لازماً طے کر لینے کی ہے کہ جو لفظ بھی مع نونِ غنّہ آئے گا، اُسے لازماً مع علامتِ نونِ غنّہ لکھا جائے گا، اور جہاں یہ علامت نہیں ہوگی، تو اُس کا قطعی طور پر مطلب یہ ہوگا کہ وہاں نونِ غنّہ نہیں، نونِ ساکن ہے۔ میں ایک اور مثال سے اِس کی مزید وضاحت کرنا چاہوں گا:

چمن کوں پھول سوں سنگار دیتا ★ گگن کوں کہکشاں کا ہار دیتا

(پھول بن ص ۲)

اِس شعر میں "سِنگار" مع نونِ ساکن نظم ہوا ہے، اِس لیے یہ بھی لازم ہوگا کہ اِس پر جزم لگایا جائے، تاکہ کسی طرح کا اشتباہ نہ رہے۔ جو لفظ مع نونِ غنّہ اور مع نونِ ساکن دونوں طرح مستعمل رہے ہیں (اور یہ لفظ بھی اُنھی میں سے ایک ہے) ایسے سبھی لفظوں کو التزام کے ساتھ اِس طرح متن میں لکھا جائے کہ جن لفظوں میں نونِ غنّہ ہو، تو اُن میں نون پر غنّہ آواز کی علامت لگائی جائے اور جو لفظ مع نونِ ساکن استعمال میں آئے ہوں، تو ایسے مقامات پر نون پر جزم لگایا جائے۔ صحیح خواندگی اِسی صورت میں ممکن ہے۔

معروف اور مجہول آوازوں کے تعیّن کے لیے بھی علامتوں کا استعمال ضروری ہے۔ یوں تو عام طور پر اِن علامتوں کا استعمال ضروری ہے، مگر دکنی متنوں میں تو از بس

ضروری ہے، اِس بنا پر کہ دکنی ادب میں طالب علموں کا ایسے بے شمار لفظوں سے سابقہ پڑتا ہے، جن کے متعلق وہ صحیح طور پر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اِن میں یاے معروف ہے یا یاے مجہول اور واوِ معروف ہے یا واوِ مجہول۔ اِس سلسلے میں دو چار مثالیں ہی کافی ہوں گی۔ یہ سب مثالیں صرف ایک کتاب کدم راو پدم راو سے منقول ہیں:

"مثالا اسی کا جو دیسے گہیر — جلے جگ اس تھیں ایسے دیہہ دھیر"
"نہ بولیا جو ہے بول بولن سکے — او گھڑ بولنا کیوں سمییں سکے"
"پڑے تھیپ چندا گگن سور کوں — کہ تارے جگیں گشتہ سر سور سوں"
"کرا کھیپ چلیا پدم راے ناگ — چلا ناگ دھرلے کدم راے ماگ"
"کھڑگ کاڑ دوکھا تہا یا تہار — اسی ٹھار کھورس کیا شب تہار"
"کسی آشتی دے کسی لوج دے — کسی اونچ دکھلاو تل کھنیچ لے"

خط کشیدہ مقامات اِس کے متقاضی ہیں کہ علامات کے ذریعے ی اور واو کی آوازوں کا تعیّن کیا جائے۔ اِس تعیّن کے بغیر طالبِ علم اِن لفظوں کو (اور ایسے بے شمار دوسرے لفظوں کو) اعتماد کے ساتھ پڑھ ہی نہیں سکتا۔

علامتوں کے تعیّن کے سلسلے میں ایک بات خاص کر پیشِ نظر رکھنے کی ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ دکنی متنوں کو اعراب، علامات اور رُموزِ اوقاف کے التزام کے ساتھ پیش کیا جانا چاہیے؛ تو اِس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ غیر دکنی کلاسکی متنوں کو اِن التزامات سے معرّا کر کے پیش کیا جانا چاہیے۔ مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ دکنی ادبیات میں شمالی ہند کے طالب علموں کے لحاظ سے زیادہ اجنبی پن پایا جاتا ہے اور یوں دکنی متنوں میں زیادہ تعداد ایسے الفاظ کی ہوتی ہے جن پر اعراب لگانا ضروری معلوم ہوتا ہے اور مختلف آوازوں کے تعیّن کے لیے علامتوں کا استعمال ناگزیر محسوس ہوتا ہے۔ کلاسکی نصابی متن، وہ دکنی ادب سے تعلق رکھتے ہوں یا شمالی ہند کے ادب سے متعلق ہوں، اعراب و علامات کا التزام سب میں ضروری ہے؛ نسبت صرف کم و بیش کی ہو سکتی ہے، اور رُموزِ اوقاف تو دونوں علاقوں کے ادب میں یکساں طور پر جگہ پائیں گے۔

اِس لحاظ سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ دونوں اجزا، یعنی علامات اور رُموزِ اوقاف مشترک حیثیت رکھتے ہیں۔ جب یہ اجزائے مشترک ٹھہرے، تو مناسب طریقہ یہی قرار پائے گا کہ سب علامتیں اور سب رُموزِ اوقاف دونوں علاقوں میں یکساں ہوں، اُن میں اختلاف نہ ہو، ورنہ طالب علموں کے لیے ایک نئی اُلجھن پیدا ہو جائے گی۔ مثلاً واوِ معروف اور واوِ معدولہ کے لیے جو علامت دکنی ادب میں استعمال کی جائے، وہی علامت شمالی ہند کے متنوں میں استعمال کی جائے۔

اِس سلسلے میں ایک آسانی یہ ہے کہ بعض علامتیں اور رُموز ایک زمانے سے اُردو میں اِس طرح استعمال ہوتے رہے ہیں کہ وہ مانوس اور متعارف حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ مثلاً واوِ معدولہ کے نیچے ایک چھوٹا سا خط کھینچ دینا (جیسے: خوِیش، خوِد) یا مثلاً درمیانِ لفظ واقع یائے معروف کے نیچے ایک چھوٹا کھڑا خط لگانا (جیسے: تمثیل مسیر) یا جیسے واوِ معرف پر اُلٹا پیش لگانا (جیسے چوٗر، دوٗر، کھوٗسٹ)۔ اِسی طرح رموزِ اوقاف تقریباً سب کے سب متعارف ہو چکے ہیں، جیسے کاما (،) یا سوالیہ نشان (؟) یا ندائیہ نشان (!) یا بیانیہ (:)۔ اِن کو اختیار کرنے میں تو نہ تامّل کی ضرورت ہے اور نہ تکلّف کی گنجایش ہے۔ بعض دوسری ضروری علامتوں کو بھی بہ آسانی منتخب کیا جا سکتا ہے (اگر ضرورت محسوس ہو)۔

علامات کے سلسلے میں ایک یہ بات بھی خاص کر ذہن میں رکھنے کی ہے کہ جس طرح معروف اور مجہول آوازوں کے تعیّن کی ضرورت ہے، اُسی طرح مخلوط آواز کے لیے بھی علامت کا تعیّن ضروری ہے۔ نظم کے مجموعوں میں بہ طورِ خاص یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایک ہی لفظ کہیں پوری طرح تلفّظ میں آتا ہے اور کہیں کسی حرف کی آواز مخلوط ہو کر نکلتی ہے۔ مثلاً ایک لفظ ہے "تنکیں" یہ کہیں بر وزنِ فَعَل آتا ہے اور کہیں بر وزنِ فَع۔ افعال میں بھی کہیں کہیں یہی کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے اور ایسے اسما کی تعداد تو بہت ہے جن میں تلفّظ کی یہ کیفیت شامل ہوتی ہے۔ یہ بہت ضروری ہے کہ ایسے سب حرفوں کے اوپر مقرّرہ علامت لگائی جائے، تاکہ پڑھنے والا بہ یک نظر اُس لفظ کے صحیح تلفّظ کا

تعیّن کر سکے۔

ہائے مخلوط کا مسئلہ دکنی میں کچھ زیادہ توجّہ طلب نظر آتا ہے۔ سروری صاحب نے اپنے محوّلۂ بالا مقالے میں لکھا ہے:

"ہکار کو غیر ہکار استعمال کرنے کا رجحان دکنی میں ہے، مثلاً: "مورک" بجائے مورکھ"، "سات" بجائے "ساتھ"، "مج" بجائے "مجھ"، "پگنا" بجائے پگھلنا"۔

اِس سلسلے میں مرتّب کی ذمّے داری ہے کہ وہ زیرِ ترتیب متن میں شامل ایسے الفاظ کا پہلے مکمّل گوشوارہ بنائے، اور پھر اُن کے املا کے متعلق فیصلہ کرے اور مقدّمے میں یا ضمیمے میں تفصیل کے ساتھ یہ بتائے کہ اُس نے کس لفظ کا کون سا املا اختیار کیا ہے اور کس بنا پر۔ ان دونوں باتوں کی وضاحت ضروری ہے، تاکہ عام طور پر مطبوعہ کتابوں میں جس صورتِ حال سے دوچار ہونا پڑتا ہے (مثلاً کہیں "مجھ" ہے اور کہیں "مج" وغیرہ) یہ صورت پیدا نہ ہونے پائے۔ جہاں املا کا اختلاف روا رکھا گیا ہو، یعنی کسی لفظ کی ایک سے زیادہ شکلوں کو اختیار کیا گیا ہو، وہاں اِس کی وضاحت کی جائے کہ کس بنا پر ایسا کیا گیا ہے۔

اِسی ضمن میں مثلاً لفظِ "نہیں" کی مخفّف شکل کا مسئلہ سامنے آئے گا، کہ دکنی مطبوعات میں کہیں "نئیں" ملتا ہے (مع ہمزۂ مخلوط) اور کہیں "نھیں"۔ "وہاں" کے قیاس پر طالبِ علم کے ذہن میں یہ بات آسکتی ہے کہ "نہیں" کا مخفف "نھیں" کیوں نہیں لکھا گیا؟ اور یہ بات بھی اُس کو پریشان کرے گی کہ "نئیں" (بروزنِ فَع) اور "نَیں" کی دو رنگی کا سبب کیا ہے، کسی ایک شکل کو کیوں نہیں اختیار کیا گیا۔ جب تک مرتّب ایسے سب مختلفُ الاحوال لفظوں کا گوشوارہ بنا کر وضاحتی نوٹ نہیں لکھے گا، اُس وقت تک صورتِ حال واضح نہیں ہوگی اور تدوین کا حق بھی ادا نہیں ہوگا۔

اضافت کے زیر لگانے کا رواج کبھی ہمارے یہاں عام نہیں ہو سکا، حالاں کہ یہ بہت ضروری ہے۔ قدیم متنوں کو مرتّب کرنے والے کے لیے (وہ دکنی ادب کے متن ہوں یا شمالی ہند کے مصنّفین سے تعلق رکھتے ہوں) یہ لازم ہونا چاہیے کہ وہ اضافت کے زیر پابندی کے ساتھ لگائے، ایسی پابندی کے ساتھ کہ جہاں زیر نہ لگا ہوا ہو، وہاں اعتماد

اور قطعیّت کے ساتھ یہ سمجھ لیا جائے کہ یہاں اضافت موجود نہیں۔

یہ دیکھا گیا ہے کہ اضافت کے زیر اگر صحیح طور پر لگے ہوئے ہوں اور کاما کو بہ قدرِ ضرورت صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہو، تو بہت سے مشکل مقامات کو سمجھنا آسان ہو سکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اضافت کے زیر اور کاما کے تعیّن میں خود مرتّب کا امتحان ہوتا ہے اور اُس کی رسائیِ فکر کی آزمائش ہوتی ہے، کہ ذرا سی غفلت بہت بڑی رُسوائی کا سامان مہیا کر سکتی ہے، مگر جو شخص کسی قدیم متن کو مرتّب کرنے بیٹھا ہے، اُسے اِن سب آزمائشوں سے گزرنے کے لیے ہمہ تن اور ہمہ وقت تیار رہنا چاہیے۔ بہ ہر صورت یہ لازم قرار دیا جانا چاہیے کہ مرتّب اضافت کے زیر اور کاما پابندی کے ساتھ لگائے گا۔

توقیف نگاری (پنکچویشن) سے بھی ہماری شناسائی بہت کم ہے، حالاں کہ کلاسکی متنوں کے لیے تو یہ ازبس ضروری ہے۔ مرتّب کے لیے یہ بھی لازم ہونا چاہیے کہ وہ رُموزِ اوقاف کو پابندی کے ساتھ استعمال کرے۔ اِن میں سب سے ضروری اور سب سے زیادہ مفید "کاما" ہے۔ مشکل اشعار کے ٹکڑوں کو اگر کاما کے واسطے سے الگ الگ کر دیا جائے، تو یہ دیکھا گیا ہے کہ مفہوم کے تعیّن میں، جملے کی بناوٹ کو سمجھنے میں اور شعر کی قرائت میں بہت آسانی ہو جایا کرتی ہے ___ ایک فائدہ اِس کا اور بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ اِس پابندی کے نتیجے میں سب سے پہلے خود مرتّب کو ہر بات کو سمجھنا پڑتا ہے، بہت کچھ سوچنا پڑتا ہے، بہت وقت صرف کرنا پڑتا ہے، نیز معنی و مفہوم کو اور اجزاے جملہ کو صحیح طور پر متعیّن کرنا پڑتا ہے؛ یہ سب سے بڑا فائدہ ہے اِس پابندی کا۔

ایک بڑا مسئلہ فرہنگ بنانے کا ہے۔ اچھّی خاصی تعداد میں ایسی کتابیں سامنے آتی ہیں جن کے آخر میں فرہنگ شامل ہوتی ہے؛ مگر اکثر فرہنگوں کا احوال یہ ہوتا ہے کہ آسان لفظوں کے معنی تو لکھے ہوئے ہوتے ہیں اور مشکل یا قلیلُ الاستعمال لفظوں کی اچھّی خاصی تعداد اُس فرہنگ سے غیر حاضر ہوتی ہے۔ یہ عرض کروں کہ اِس فن کاری میں دکنی اور غیر دکنی متنوں کے اکثر مرتّبین کا احوال ایک سا ہے۔

ایک یہ طریقہ بھی وبا کی طرح پھیل گیا ہے کہ فرہنگ میں مختلف الفاظ کے سامنے لکھ دیا

جاتا ہے کہ ایک طرح کا زیور، ایک طرح کا کپڑا، ایک طرح کا پھول، ایک طرح کا کھانا (وغیرہ)۔ میں یہ بات مانتا ہوں کہ کچھ لفظوں کی مکمل تشریح معلوم نہیں ہو پاتی، میں خود اِس صورتِ حال سے بارہا دوچار ہو چکا ہوں؛ مگر یہ بھی میرا تجربہ ہے کہ مرتّب اگر محنت کرے، وقت صرف کرے، مختلف دروازوں پر دستک دے؛ تو ایسے بہت سے لفظوں سے متعلق کچھ نہ کچھ تفصیلات ضرور معلوم ہو سکتی ہیں۔ ابھی سارے ذرائع مکمل طور پر ختم نہیں ہو پائے ہیں۔ دکنی میں تو اِس التزام کی کچھ زیادہ ہی ضرورت ہے۔ میری یہ درخواست ہے کہ دکنی متنوں کی فرہنگ تفصیل اور وضاحت کے ساتھ تیار کی جائے، جس میں سارے مشکل لفظوں کے معانی لکھنے کا امکان بھر التزام کیا جائے۔ یہ بھی خیال رکھا جائے کہ ایسے لفظوں کے معانی و مفاہیم بھی ضرور لکھے جائیں جو خواہ دکنی علاقوں کے رہنے والوں کے لیے سامنے کی بات ہوں، مگر دوسروں کے لیے وہ اجنبی ہوں۔ فرہنگ وضاحتی ہو، یعنی خاص خاص لفظوں سے متعلق ضروری تفصیلات بھی مہیا کی جائیں، مثلاً رسم و رواج، تلمیحات، میلے ٹھیلے، زیور، کپڑے، کھانے، برتن، اور ایسی ہی دوسری چیزیں۔ اِن سب سے متعلق ضروری اور مناسب تفصیلات لکھی جائیں۔

یہ طے ہو جانا چاہیے کہ نصابی انتخابات کو مرتّب کرنا بھی تدوین کے عمل کے مساوی اور مرادف ہے، اور یہ مرتّب کی ذمّے داری ہے علمی بھی اور اخلاقی بھی کہ وہ جس جز کو شاملِ انتخاب کرے، پہلے اُس کو صحیح طور پر اور تدوین کے ضابطوں کی مکمل پابندی کے ساتھ مرتّب کرے، اور پھر شاملِ انتخاب کرے۔

میں نے جو اِس پر بہت زور دیا ہے کہ جب کوئی مرتّب کوئی نصابی انتخاب مرتّب کرے، تو سب سے پہلے اجزائے نثر و نظم کے متن کی باقاعدہ تصحیح کرے؛ اِس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارے پاس ایسے مجموعہ ہائے نثر و نظم کم سے کم ہیں، جن کے متن پر اعتماد کیا جا سکے۔

توقع کرتا ہوں کہ یہ طالب علمانہ معروضات ہمارے اساتذہ اور مرتّبین کی نظر میں لائقِ التفات ٹھہریں گی۔

اُردو میں تدوین کے پچاس سال

۱۹۴۷ء کے بعد سے اب تک اُردو میں جتنے کلاسکی متن مرتّب کیے گئے ہیں، اُن کا گوشوارہ بنانا مقصود نہیں۔ اِس تحریر کا مقصد یہ ہے کہ اِس مُدّت میں تدوین سے متعلّق نشو و نما پانے والے اہم رُجحانات کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا جائے۔ اِس کے ذیل میں تدوین کے معیاری کاموں کا اور کچھ قابلِ ذکر کاموں کا حوالہ آگیا ہے۔ ساتھ ہی تدوین کے بُرے نمونوں کا بھی کچھ ذکر آگیا ہے۔ ایسا محض اِس لیے ہوا ہے کہ اِن مثالوں اور نمونوں کی مدد سے معیار اور کم معیاری کے انداز اور اسباب کی کسی حد تک وضاحت ہو سکے۔

جس طرح تدوین کے سب کاموں کی فہرست تیار کرنا مقصود نہیں، اُسی طرح تدوین کے طریقۂ کار کی وضاحت بھی اِس تحریر کے دائرے میں شامل نہیں۔ سلسلۂ بیان کو مربوط رکھنے کے لیے ابتدا میں بہت اختصار کے ساتھ تدوین کی تعریف بیان کی گئی ہے اور بہ طورِ تمہید یہ بھی ضروری سمجھا گیا ہے کہ تدوین، تحقیق اور تنقید میں جو فرق ہے، اُس کی بھی اجمال کے ساتھ صراحت کر دی جائے۔

کسی متن کو اُس طرح پیش کرنا [یا اُسی طرح پیش کرنے کی کوشش کرنا] جس طرح مصنّف نے آخری بار اُسے لکھا تھا، اِس عمل کا نام "تدوین" ہے۔ یہ تحقیق سے مختلف عمل ہے۔ متضاد نہیں، مختلف۔ تحقیق کا مقصد حقائق یا یوں کہیے کہ واقعات کی صحیح شکل کی بازیافت ہے ضروری تفصیلات کے ساتھ، اور تدوین کا مقصد صحیح متن کی بازیافت ہے ضروری وضاحتوں کے ساتھ، جو مفصّل حواشی اور ایک مفصّل مقدّمے کی شکل میں ہو سکتی ہیں۔ اِن وضاحتوں میں انتسابِ کلام کی بحث بھی شامل ہے۔ جہاں تک انتسابِ کلام کا تعلّق ہے، تو یہ ابتدائی کام ہے، تدوین کا عمل اِسی بحث سے شروع ہوتا ہے۔ مصنّف کی شخصیت کے متعلّقات بھی اِس بحث میں شامل ہوتے

ہیں۔ اِس مکمّل عمل کا نام تدوین ہے۔ متن نظم ہو یا نثر، جملوں پر مبنی ہوتا ہے اور جُملے الفاظ پر مبنی ہوتے ہیں۔ لفظوں کی صورت گری حرف کرتے ہیں۔ اِس طرح ایک ایک لفظ اور اُس کے ایک ایک حرف کا صحیح طور پر تعیّن مدوّن کی ذمّے داری ہے۔ نیز اُن وضاحتوں کا مُرتّب کیا جانا بھی لازم ہے جن کی مدد سے متن کے الفاظ اور عبارت کو اچّھی طرح اور صحیح طور پر سمجھا جاسکے۔ لفظوں سے متعلّق ساری ضروری بحثیں اِن وضاحتوں کا لازمی جز ہوتی ہیں۔

تنقیدی مباحث کا تدوین سے کچھ تعلّق نہیں۔ کوئی کتاب، وہ نثری مجموعہ ہو یا شعری مجموعہ، اُس کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے، اِس کا تدوین سے مطلق واسطہ نہیں؛ یہ تنقیدی عمل ہے۔ تدوین کا مقصد صحیح متن کو پیش کرنا ہے اُس سے متعلّق ساری ضروری تفصیلات کے ساتھ۔ اِس میں انتسابِ کلام اور مصنف کے حالات سے متعلق جو کچھ لکھا جائے گا، وہ تحقیق کے اصولوں اور طریقۂ کار کے تحت لکھا جائے گا؛ اِسی لیے یہ مان لینا چاہیے کہ جو شخص تحقیق کا رمز شناس نہیں، وہ تدوین کا کام بھی صحیح طور پر نہیں کر سکتا۔ البتہ یہ لازم نہیں کہ ہر محقّق تدوین کے کام کو بھی معیاری طور پر انجام دے سکے، کیوں کہ یہ اصولاً دو مختلف دائرے ہیں۔ مدوّن کا محقّق ہونا ضروری ہے، لیکن محقّق کا مدوّن ہونا لازم نہیں۔

پچھلے پچاس برسوں میں کلاسکی متنوں کی ترتیب و تصحیح کے اصولوں اور طریقِ کار کے متعلّق بہت کچھ لکھا گیا ہے، بعض دانش گاہوں میں تو مخطوطہ شناسی کو نصابِ تعلیم میں بھی شامل کر لیا گیا ہے؛ لیکن تدوین کے اعلا درجے کے کام نسبتاً کم ہوئے ہیں۔ اِس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اصولوں اور ضابطوں کو پڑھنا اور پڑھانا تو کچھ ایسا مشکل نہیں ہوتا، مگر اُن کو برتنا بہت مشکل ہے۔ اِس کے لیے جن شرائط اور صفات کا پایا جانا ضروری ہے، وہ کم یاب ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو اساتذہ تحقیق اور تدوین کے اصولوں اور متعلّقات کو پڑھاتے ہیں، مستثنیات سے قطعِ نظر، وہ عموماً

تحقیق اور تدوین کا اچھا کام کرنے کی صلاحیت سے محروم ہوتے ہیں۔ یہ کُلّیہ تو نہیں لیکن اکثریہ ضرور ہے اور اب تک کا تجربہ اِس کی تصدیق کرتا ہے۔

اِس سلسلے میں مزید گفتگو سے پہلے مناسب ہوگا کہ تدوین کے دائرے کا تعیّن کرلیا جائے۔ یہ اِس لیے بھی ضروری ہے کہ بعض حضرات تحقیق اور تدوین کو مرادف لفظوں کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہ ویسا ہی معاملہ ہے جیسے بہت سے تحقیقی مقالے لکھنے والے تنقید اور تحقیق کو، عدمِ تعیّن کی بنا پر اور ذہن میں اِن اصطلاحی لفظوں کا فرق واضح نہ ہونے کی وجہ سے گڈمڈ کردیا کرتے ہیں اور اِس خلطِ مبحث سے آخر تک باخبر نہیں ہوپاتے۔

الفاظ کو، خواہ اُن کی حیثیت اصطلاحی الفاظ کی کیوں نہ ہو، معنوی تعیّنات کے ساتھ استعمال کرنا، ہم میں سے اکثر لوگوں کے نزدیک کوئی قابلِ توجہ اہمیت نہیں رکھتا۔ عدمِ تعیّن کا یہ رجحان دراصل شعری زبان کا عطیّہ ہے۔ شروع ہی سے ہمارے ذہنوں پر شاعری کی زبان، خاص کر غزل کی زبان کا غلبہ رہا ہے۔ شاعری میں تو معنوی عدمِ تعیّن اُس کی زبان کا حُسن ہے۔ استعارے کی کار فرمائی اِسی معنوی عدمِ تعیّن پر مبنی ہوتی ہے۔ اِسی لیے میں نے اِس سے پہلے بھی کہا ہے کہ جس چیز کو "زبان کی شاعری" کہا جاتا ہے، جس میں محاورے کی بڑی اہمیت ہوتی ہے؛ وہ اچھی شاعری تو ہوسکتی ہے (جیسے داغؔ کی شاعری، یا اُس سے کچھ کم درجے پر ذوقؔ کی شاعری) مگر وہ بڑی شاعری نہیں ہوپاتی، یوں کہ لفظ ہمیشہ اپنے متعیّن معانی میں استعمال میں آتے ہیں۔ محاوروں کو اِسی بنا پر "مُردہ استعارے" کہا گیا ہے، کہ اُن میں کسی بھی سطح پر تبدیلی نہیں ہوتی۔ شاعری میں بامحاورہ زبان عمدہ زبان تو ہوسکتی ہے، مگر لفظوں میں معانی کے جامد تعیّنات اُس میں وسعت نہیں پیدا ہونے دیتے۔

اِس کے مقابلے میں علمی زبان اور فنّی موضوعات کے بیانات معنوی تعیّنات کے طلب گار ہوتے ہیں، کہ اُس کے بغیر مفاہیم صحیح طور پر معرضِ اظہار میں نہیں آپائیں گے۔ تحقیق، تدوین اور تنقید، یہ الفاظ جس معنوی خلطِ مبحث کے ساتھ عام طور

پر استعمال کیے جاتے ہیں، اُس نے اِن لفظوں کے دائروں کا تعیّن بہت سے ذہنوں میں اچھی طرح نہیں پیدا ہونے دیا۔ تحقیق اور تدوین کو ہم معنی سمجھنا بھی اِسی کا کرشمہ ہے۔ آج کل دانش گاہوں میں جو تحقیقی مقالے لکھے جارہے ہیں اور لکھے گئے ہیں؛ مستثنیات سے قطعِ نظر، عموماً اُن کا تحقیق سے کم تعلّق ہوتا ہے۔ بیش تر حصّہ تنقیدی انداز کی نگارشات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اور اب تو زندہ لوگوں کو موضوعِ تحقیق بنا کر یاروں نے سارے جھگڑے ہی ختم کردیے ہیں اور تحقیق کو بے حُرمت کرنے کا پورا اہتمام اور انتظام کرلیا ہے۔ بہت سے بے تہ اور کم رتبہ افراد پر دو دو مقالے مرتّب ہو چکے ہیں اور ابھی گنجائش باقی ہے۔ آسان پسندی اور سہل انگاری نے اِس طرح اپنے جوہروں کو نمایاں کردیا ہے اور ایسے مقالوں کے واسطے سے ادبی تحقیق، بھٹئی اور قصیدہ نگاری کی مرادف ہو کر رہ گئی ہے۔ محنت اور ریاضت جیسے الفاظ اپنا مفہوم گویا کھو چکے ہیں۔ اِس اندازِ تحقیق نے بہت سے کام کرنے والوں کو، جو عموماً طالبِ علم ہوتے ہیں، سہل انگاری کا بے طرح عادی بنادیا ہے اور اُن کی دیکھا دیکھی دوسروں کو بھی۔ یہ بھی ایک وجہ ہے کہ دانش گاہوں میں تدوین کا کام نہ ہونے کے برابر ہورہا ہے۔ تدوین میں یہ آسانی حاصل نہیں ہوتی کہ جس پر مبیّنہ تحقیقی مقالہ لکھا جارہا ہے، وہ خود ہی بیش تر اجزائے مقالہ کو لکھا دے یا اُس کا مناسب انتظام کردے۔ تدوین میں واقعتاً آنکھوں کا تیل ٹپکانا پڑتا ہے، بہت جستجو کرنا ہوتی ہے، بہت کام کرنا پڑتا ہے اور بہت محنت کرنا پڑتی ہے۔ تحقیق کے لیے کہا گیا ہے کہ وہ سچّائی کی جستجو کا دوسرا نام ہے (اور صداقت کی تلاش آسان کام نہیں)۔ اِس کے مقابلے میں تدوین کا مفہوم یہ ہے کہ کسی متن کو (اور اِس سے عموماً کلاسکی متن مراد لیے جاتے ہیں) اِس طرح پیش کرنے کی کوشش کی جائے جس طرح مُصنّف نے اُسے آخری بار لکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ مشکل تر کام ہے اور اِس کے لیے زبان اور ادب کے مختلف موضوعات و مباحث پر عبور حاصل ہونا چاہیے۔ میں کئی بار کہہ چکا ہوں کہ تدوین تحقیق سے آگے کی منزل ہے۔ آدمی تحقیق کا حق ادا کرنے کی

صلاحیت رکھتا ہو، اور اُس کے ساتھ ساتھ لسانی مباحث سے بھی اچھی طرح آشنا ہو، یعنی علمِ بیان، علمِ معانی، علمِ بدیع، علمِ عروض، قافیہ و ردیف اور مختلف اصناف کی شعریات سے بہ خوبی واقف ہو، زبان کے قدیم اسالیب کا شناسا ہو، دبستانی اختلافات اُس کی نظر میں ہوں، تذکیر و تانیث اور متروکات کی بحثوں سے ناواقف نہ ہو، تلفظ اور املا کے مسائل خوب جانتا ہو، مختلف اساتذہ کے شخصی مختارات کا علم ہو اور مخطوطہ شناسی کا ملکہ رکھتا ہو، ساتھ ہی فارسی سے اچھی طرح واقف ہو۔ واقفیت کا یہ مطلب نہیں کہ اُسے تہرانی لہجے میں فارسی بولنا آتا ہو۔ مطلب یہ ہے کہ کلاسکی شعر و ادب کو پڑھ سکتا ہو اور سمجھ سکتا ہو۔ خاص کر ابوالفضل، ظہوری، عرفی، نظیری اور نعمت خانِ عالی کی نظم و نثر کو پورے آداب کے ساتھ سمجھنے کی استعداد رکھتا ہو۔ اِن سب کے ساتھ اور اِن سب سے بڑھ کر یہ شرط ہے کہ اُسے تدوین کے طریقۂ کار سے مزاجی مناسبت حاصل ہو۔ یہ سب سے کڑی شرط ہے اور یہ جوہر کم یاب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تحقیق کا کام کرنے والے جس قدر ہر زمانے میں ملتے ہیں، تدوین کا کام کرنے والے اُتنے نہیں ملتے؛ کیوں کہ کسی فرد میں یہ سب صفات یک جا ہوں، ایسے اتفاقات کم ہوتے ہیں۔ جو شخص تحقیق کا کام کر سکتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ وہ تدوین کا حق بھی ادا کر سکے اور اِس کا سبب عموماً لسانی معلومات کی کمی ہوتا ہے یا مزاجی مناسبت کا نہ پایا جانا۔

جہاں تک مزاجی مناسبت کا تعلّق ہے، تو تحقیق کے لیے بھی اِس کی حیثیت بنیادی ہے؛ مگر تدوین اور تحقیق میں اِن دونوں موضوعات کی نسبت سے مزاجی مناسبت کی سطحیں مختلف ہوتی ہیں۔ جس طرح یہ ضروری نہیں کہ جو شخص ادبی تحقیق میں کمال رکھتا ہے، وہ لسانی تحقیق کا بھی مردِ میدان ہو؛ اِسی طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ تحقیق سے تعلّقِ خاطر رکھنے والا تدوین کے کام کو بھی اُسی طرح انجام دے سکے۔ اگر ایسا ہوتا تو سارے محقّق، تدوین میں بھی فضیلت حاصل کر لیتے؛ مگر حقیقی صورتِ حال یہ ہے کہ ہر محقّق، مدوّن ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اِس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو

یہ کہ تدوین کے لیے جن علوم سے واقف ہونے کی شرط ہے، تحقیق کے لیے اُس واقفیت کی حیثیت لازمی نہیں۔ دوسرے یہ کہ متن کی خواندگی، اُس کے نکات و رموز تک ذہن کی رسائی اور آخر میں صحیح متن کی دریافت اور اُس کا تعیّن؛ اِس کے لیے جس ذہنی مناسبت کی ضرورت ہوتی ہے، وہ تحقیق کے لیے درکار مزاجی مناسبت سے مختلف ہوتی ہے۔ جو شخص تحقیق نہیں کرسکتا، وہ تدوین کا کام بھی نہیں کرسکتا؛ مگر یہ ضروری نہیں کہ ہر تحقیق کرنے والا تدوین کا کام بھی کرسکے۔ اِسی لیے یہ کہا جاتا ہے کہ تدوین تحقیق سے آگے کی منزل ہے۔

مزاجی مناسبت کا جہاں تک تعلّق ہے، تو جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے، وہ تحقیق میں بھی بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ آدمی کتنا ہی پڑھا لکھا ہو اور ذوقِ ادب سے اُس کا ذہن معمور ہو؛ مگر یہ ضروری نہیں کہ وہ تحقیق کے کام کا بھی ہو۔ یوں تحقیق میں علم کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے، طبعی مناسبت اوّلین شرط قرار پاتی ہے۔ عالم فاضل تو ہمارے یہاں بہت تھے، مگر اعلا درجے کے محقّقین کی تعداد اِس پوری صدی میں پانچ چھے سے زیادہ نہیں؛ تو اِس کی اصل وجہ وہی ہے، یعنی مزاجی مناسبت کی کمی، اور یہ کمی منطقی طرزِ استدلال اور جذباتیت سے عاری اندازِ فکر کو پنپنے نہیں دیتی اور اُن نتائج کو بلا تکلّف قبول کرنے نہیں دیتی، جو منطقی طرزِ استدلال کے نتیجے میں نکلے ہوں اور وہ ذاتی پسندیدگی سے مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ تدوین کے لیے بھی یہی سب کچھ کہا جاسکتا ہے۔ تدوین کی نسبت سے جس طبعی مناسب کی ضرورت ہے، وہ اِس قدر کم یاب ہے کہ اعلا درجے کا تدوین کا کام کرنے والے، معیاری تحقیقی کام کرنے والوں سے بھی کم ملتے ہیں۔

اُردو میں تدوین کی روایت کچھ دیر میں اپنے نقش کو درست کرسکی۔ اِس تاخیر کے اثرات بہت دنوں تک کار فرما رہے۔ اِس صدی کے نصفِ اوّل اور نصفِ ثانی میں، ہمارے درجۂ اوّل کے اُن محقّقین نے تدوین کا کوئی بڑا کام نہیں کیا جو اِس کے پوری طرح اہل تھے۔ حافظ محمود خاں شیرانی اور قاضی عبدالودود، یہ دونوں

جس طرح اعلا پایے کے محقّق تھے، اُسی طرح تدوین کے بھی رمز شناس تھے۔ شیرانی صاحب کی حیثیت اُردو میں تحقیق کی نسبت سے بنیاد گذار کی ہے۔ اُردو میں ادبی تحقیق در حقیقت اُنھی سے شروع ہوتی ہے اور اُن کی نگارشات سے فروغ پاتی ہے۔ قاضی صاحب نے اُس روایت میں اضافے کیے اور اُسے استحکام بخشا۔ تحقیق میں اُن کی حیثیت رُجحان ساز کی ہے۔ اِن دونوں نے تدوین کے کام بھی کیے۔ شیرانی صاحب کے کام ۱۹۵۰ء سے پہلے کے ہیں اور قاضی صاحب نے ۱۹۵۰ء کے بعد کئی کام کیے ہیں؛ مگر دونوں نے تدوین کا ایسا کوئی کام نہیں کیا جو معیار ساز ہوتا اور مثال بن سکتا۔ اِس طرح تدوین کی روایت، تحقیق کی روایت سے کچھ پیچھے رہ گئی۔

شیرانی صاحب نے معروف تذکرے مجموعۂ نغز کو اور معروف کتاب خالق باری کو مرتب کیا۔ یہ دونوں کام بجاے خود خوب ہیں؛ اُن پر جو مقدّمے لکھے گئے ہیں وہ بہت معلوماتی ہیں؛ مگر یہ دونوں کام روایت ساز نہیں بن سکے۔ مجموعۂ نغز کا اُس وقت تک صرف ایک خطّی نسخہ دست یاب تھا۔ اِس تذکرے کو دیکھ کر یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ کسی متن کا اگر ایک نسخہ پیشِ نظر ہو، تو اُس کے متن کی تصحیح میں کیا مشکلات پیش آسکتی ہیں؛ لیکن سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ تعلیقات اِس کے ساتھ شامل نہیں۔ یہ بڑی کمی ہے اور اِس کمی نے اِسے معیارِ تدوین کے لحاظ سے کم رتبہ بنادیا ہے۔ یہی احوال خالق باری کا ہے۔

قاضی صاحب نے تدوین کی طرف بھی توجّہ کی، لیکن اِس سلسلے کا وہ کوئی بڑا کام نہیں کرسکے۔ تحقیق میں یقیناً اُن کی حیثیت رُجحان ساز کی ہے۔ وہ تدوین پر بھی تحقیق کی طرح دسترس رکھتے تھے لیکن تدوین میں اُنھوں نے ایسا کوئی کام نہیں کیا جس سے تدوین کی روایت نشو و نما پاتی اور اُس میں اضافے ہوتے۔ اِس پر جس قدر افسوس کیا جائے، کم ہے۔ تدوین میں جو بھی قابلِ ذکر کام اُنھوں نے کیا ہے، وہ ۱۹۵۰ء کے بعد کا ہے۔ ادارۂ تحقیقاتِ اُردو (پٹنہ) کی طرف سے اُنھوں نے یہ پروگرام بنایا تھا کہ یہ ادارہ "غالبؔ کی نظم و نثرِ فارسی و اُردو نہجِ جدید کے مطابق

مرتّب کرا کے گیارہ یا زیادہ جلدوں میں شائع کرے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین کی سفارش کے مطابق حکومتِ بہار نے اس کے ابتدائی اخراجات کے لیے ایک معتدبہ رقم عطا کی"۔
(پیش گفتارِ برہانِ قاطع و رسائلِ متعلقہ، ص ک)

اِس کام کا ایک حصّہ بھی اگر مکمّل ہو جاتا تو بڑی بات ہوتی، لیکن اِس سلسلے کی صرف ایک کتاب چھپ سکی اور وہ بھی ناتمام۔

برہانِ قاطع والی بحث سے متعلّق مرزا غالبؔ نے جو رسائل لکھے تھے، اُن سب کا متن ایک جلد میں شامل کیا گیا۔ اِس جلد میں یہ اطّلاع دی گئی تھی کہ مقدّمہ اور حواشی دوسری جلد میں ہوں گے اور وہ دوسری جلد مرتّب ہی نہیں ہو سکی۔ اِس میں شک نہیں کہ اِن رسائل کے متن کو قاضی صاحب نے بہت محنت سے مرتّب کیا ہے، مگر مقدّمے اور حواشی کے نہ ہونے سے اِس کی اہمیّت اور افادیت ختم ہو گئی اور تدوین کے نقطۂ نظر سے یہ کام ادھورا رہا۔ متن پر مشتمل پہلی جلد ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی تھی۔

ہاں، اُن کا ایک کام ضرور ایسا ہے جس پر کچھ دیر کے لیے نظر ٹھہرتی ہے، وہ ہے "تذکرۂ شعراء مصنفۂ ابنِ امین اللہ طوفان"۔ اِس کا متن کل سترّہ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ کوئی مستقل تذکرہ نہیں۔ مُرتّب کے الفاظ میں "یہ کسی کتاب کا ضمیمہ معلوم ہوتا ہے"۔ اِس کا مقدّمہ مختصر ہے، لیکن حواشی میں بہت سی معلومات کو یک جا کر دیا گیا ہے؛ مگر اِس میں ایک طرح کا بکھراو ہے۔ حواشی کا وہ جو منضبط اور مربوط انداز ہوتا ہے کہ متعلّقہ اندراج سے متعلّق ساری ضروری تفصیلات کو ترتیب کے ساتھ یک جا کر دیا جائے، وہ بات پیدا نہیں ہو سکی۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے، اِس کے حواشی بہت معلوماتی ہیں، لیکن اِس مختصر سے متن سے تدوین کی روایت میں کچھ اضافہ نہیں ہو سکا۔ یہ چھوٹی سی کتاب ۱۹۵۴ء میں شائع ہوئی تھی۔

اِس سے پہلے قاضی صاحب نے معروف اور اہم تذکرے مسرّت افزا کا متن رسالۂ معاصر (پٹنہ) میں شائع کیا تھا۔ اُس کی پہلی قسط معاصر کی "جلدِ دوم، حصّہ نمبر ۵" میں شائع ہوئی تھی۔ متن کئی قسطوں میں شائع ہو گیا، مگر مقدّمے اور حواشی کے بغیر۔

متن شائع ہونے کے دنوں بعد اُس کا مقدّمہ شائع ہوگیا، مگر حواشی لکھے ہی نہیں گئے۔ نتیجے کے طور پر یہ کام بھی "رسائلِ غالب" کی طرح ناتمام رہا۔ اِس ناتمامی نے تدوین کے عمل کو پوری طرح کار فرما نہیں ہونے دیا اور اِس بکھراوے کہ متن ٹکڑوں کی صورت میں بکھرا ہوا، مقدّمہ اُس سے الگ اور حواشی ندارد؛ تدوین کی غیر مستحسن مثال کے طور پر اِس کی صورت گری کی۔ قاضی صاحب نے تدوین کے ایک دو کام اور بھی کیے، مگر سب کا احوال ایک جیسا رہا۔ تدوین جن شرائط کا مطالبہ کرتی ہے، وہ سب قاضی صاحب میں بہ درجۂ اتم پائی جاتی تھیں۔ قدیم زبان، متعلّقاتِ قواعد و زبان وغیرہ پر اُن کو قابلِ رشک دسترس حاصل تھی؛ لیکن تدوین جس ضبط و نظم کا مطالبہ کرتی ہے، اُن کا مزاج اُس سے میل نہیں کھاتا تھا۔ وہ متفرق کام اعلا پیمانے پر انجام دیا کرتے تھے۔ منصوبہ بندی کے ساتھ کوئی مفصّل اور مربوط کام کرنا یعنی کسی بڑے کینوس پر مربوط نقش کی تشکیل، اُن کا مزاج اِس سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا تھا۔ بہت سے ٹکڑوں میں منقسم کام کو وہ خوب کیا کرتے تھے۔ اُن کی اِسی اُفتادِ طبع نے تدوین کے دائرے میں اُنھیں کوئی بڑا کام نہیں کرنے دیا۔ اُن کی جو حیثیت تحقیق میں ہے، تدوین میں وہ حیثیت پیدا نہیں ہو سکی اور اِس سے تدوین کی روایت کو نقصان پہنچا۔

اُردو میں جس طرح ادبی تحقیق کے روایت ساز شیرانی صاحب ہیں، اُسی طرح تدوین کی روایت اپنی معیاری اور مثالی شکل میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی کی مرہون ہے۔ عرشی صاحب نے جو کام کیے، اُن کاموں نے تدوین کے اصولوں کو اور طریقِ کار کو روشناس کرایا۔ اُن کی مرتّبہ کتابوں میں مکاتیبِ غالب، دستورُ الفصاحت، تاریخِ محمّدی اور دیوانِ غالب؛ یہ کتابیں معیاری اور مثالی حیثیت رکھتی ہیں۔ اِن کتابوں نے اُردو میں تدوین کی روایت کی تشکیل کی، اُسے نشوونما بخشا اور قدیم متنوں کی تصحیح و ترتیب کے جو طریقۂ کار ہو سکتے ہیں، اُن کو روشناس کرایا۔ خاص کر دیوانِ غالب کہ اُس سے شعری متون کو مرتّب کرنے کی مثالی روایت کا آغاز ہوتا ہے اور دستورُ الفصاحت سے معلوم ہوتا ہے کہ تذکروں کے مقدّمے میں

کن مباحث کو شامل ہونا چاہیے۔

تاریخِ محمدی اور مکاتیبِ غالب کے حواشی، تدوین میں متعلقاتِ متن کی ترتیب کا مثالی نمونہ ہیں۔ اِن کتابوں نے اُردو میں تدوین کی روایت کو فروغ بخشا، اُس کے اصول و آداب سامنے آئے، حواشی کی وسعت اور اُن کے مشتملات کا شعور پیدا ہوا اور یہ معلوم ہوا کہ متعلقاتِ متن کن کن صورتوں میں سامنے آسکتے ہیں اور اُن اور اُن کو کس طرح مرتّب کرنا چاہیے۔ سب سے بڑھ کر اِس شعور نے ایک رجحان کی صورت میں فروغ پایا کہ تدوین کا اعلا درجے کا کام پھٹکر طور پر نہیں کیا جاسکتا۔ اچھے کام کے لیے یہ ضروری ہے کہ باقاعدہ منصوبہ بنایا جائے، متعلقات کی تفصیلات کو مرتّب کیا جائے اور مکمّل ضبط و نظم کے ساتھ از اوّل تا آخر کام کی تکمیل کی جائے اور یہ بھی کہ مصادر و مآخذ کا کس طرح احاطہ کیا جائے اور اُن سے کس حد تک کام لیا جائے۔ ضبط و نظم، تکمیلیت اور مکمّل ربط؛ تدوین میں اِن عناصر کی اہمیت اور اِن کی کارفرمائی روشن ہوئی۔ مدوّن کے مطالعے کو کتنا وسیع ہونا چاہیے، یہ بات معلوم ہوئی اور سب سے بڑھ کر یہ بات کہ غیر ضروری اجزا سے تدوین کے کام کو گراں بار نہ کیا جائے، عملی طور پر سامنے آئی۔ ہر بیان بہ قدرِ ضرورت ہو، یہ ضروری بات بھی روشنی میں آئی۔ عرشی صاحب کی محوّلۂ بالا کتابیں تنقیدی مباحث کے پھیلاو سے خالی ہیں اور سیاسی و سماجی پس منظر کے غیر ضروری بیانات سے بھی محفوظ رہی ہیں۔ اِن سے معلوم ہوتا ہے کہ تدوین کا تعلّق متن اور متعلقاتِ متن سے ہوتا ہے، تنقیدی بیانات یا ایسے دوسرے بیانات کو اِس دائرے میں بار نہیں ملنا چاہیے۔

مکاتیبِ غالب پہلی بار ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئی تھی اور دستورُ الفصاحت ۱۹۴۳ء میں۔ دیوانِ غالب ۱۹۵۸ء میں اور تاریخِ محمدی ۱۹۶۰ء میں۔ دیوانِ غالب کا دوسرا اڈیشن ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ اشاعتِ اوّل میں بعض فروگذاشتوں نے جگہ پالی تھی لیکن خرابیِ صحت کی بنا پر عرشی صاحب اشاعتِ اوّل پر کماحقّہٗ نظرِ ثانی نہ کرسکے، جس کی واقعتاً ضرورت تھی۔ اُن کا مُرتّب کیا ہوا انتخابِ غالب ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا،

اُس کو میں نے بہ وجوہ اِس فہرست میں شامل نہیں کیا۔

عرشی صاحب کی محولۂ بالا چار کتابوں میں سے دو کتابیں ۱۹۵۰ء سے پہلے شائع ہوئی تھیں، لیکن تدوین پر اُن کے اثرات صحیح معنوں میں ۱۹۵۰ء کے بعد مُرتّب ہوئے؛ اِس بنا پر عرشی صاحب کے اِن سب کاموں کو اگر ۱۹۵۰ء کے بعد کے سرمایے میں شامل رکھا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا، کیوں کہ تدوین کے سلسلے میں اُن کے اثرات اِسی زمانے میں پوری طرح نمایاں ہوئے۔

۱۹۵۷ء میں سید مسعود حسن رضوی کی مُرتّب کی ہوئی اندر سبھا شائع ہوئی۔ اُس کے ساتھ ضمیمے کے طور پر "رادھا کنھیا کا قصہ" شامل ہے جو واجد علی شاہ کی تصنیف ہے۔ اندر سبھا جیسے قصّوں کو کس طرح مرتّب کرنا چاہیے، متن کی تصحیح کس طرح کرنا چاہیے، مقدّمے میں کون سے مباحث کو شامل ہونا چاہیے اور حواشی میں متعلّقہ معلومات کو کس انداز سے یک جا کیا جانا چاہیے؛ یہ کتاب اِس کی اچھی مثال ہے۔ اِسی کے ساتھ یہ بات بھی واضح ہوئی ہے کہ اِس انداز کے قصّے ترتیب و تصحیح کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ عرشی صاحب اور رضوی صاحب، دونوں کے مذکورہ کاموں سے تدوین کے نقطۂ نظر سے یہ بہت ضروری بات بھی سامنے آتی ہے کہ اچھے کام جلدی نہیں ہو سکتے۔ بہت وقت، بہت محنت، بہت مطالعے اور بہت صبر و تحمّل کے طلب گار ہوتے ہیں۔ ہمارے نئے کام کرنے والوں کے لیے اِس "ضروری بات" کو سمجھنا اور اِس پر عمل کرنا ازبس ضروری ہے۔ تحقیق اور تدوین، دونوں میں مدّت کا تعیّن کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مدّت کا تعیّن کر کے کام کیا جائے گا، تو بہ طورِ عموم وہ اچھا کام نہیں ہو پائے گا۔ بزرگوں کا قول ہے: جلدی کا کام شیطان کا، یہ قول تحقیق اور تدوین کے کاموں پر پوری طرح صادق آتا ہے [اور کہیں صادق آتا ہو کہ نہ آتا ہو]۔

مردان علی خاں مبتلا کا تذکرہ گلشنِ سخن خاصا معروف تذکرہ ہے، رضوی صاحب نے اُسے بھی مُرتّب کیا تھا۔ یہ ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا تھا۔ تدوین کے لحاظ سے یہ اُن کا خاصا کم زور اور کم رتبہ کام ہے۔ اِس سے بہتر دیوانِ فائز دہلوی کی تدوین ہے۔ یہ کتاب پہلی

بار ۱۹۴۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ قاضی عبدالودود نے اِس پر خاصا مفصّل تبصرہ کیا تھا۔ ۱۹۶۵ء میں نظرِ ثانی کے بعد اِس کا دوسرا اڈیشن شائع ہوا جو مندرجات کے لحاظ سے پہلے اڈیشن سے بہتر ہے۔ اُنھوں نے تدوین کے بعض اور کام بھی کیے ہیں مگر اُن میں سے کوئی بھی اندر سبھا کو نہیں پہنچتا۔ اندر سبھا کی تدوین تو خیر بڑا کام ہے، اُن کے یہ دوسرے کام دیوانِ فائز کی تدوین کی برابری بھی نہیں کر پاتے۔

۱۹۵۰ء کے بعد مالک رام صاحب کی مُرتّب کی ہوئی کئی کتابیں شائع ہوئیں، اُن میں دیوانِ غالب کا صدی اڈیشن بھی شامل ہے۔ مرحوم کو تدوین کے کام سے طبعی مناسبت کم تھی، اِس لیے اُن کے کام اعلا معیار تک نہیں پہنچ سکے۔ اُن کے کاموں میں سب سے بہتر کربل کتھا کی تدوین ہے جسے ڈاکٹر مختار الدّین کے اشتراک سے انھوں نے انجام دیا تھا۔ بہ ہر حال اُنھوں نے ایسا کوئی کام نہیں کیا جسے تدوین کی روایت میں اضافے کے طور پر یا تدوین کے معیاری نمونے کے طور پر پیش کیا جاسکے۔

کلّیاتِ مکاتیبِ اقبال سیّد مظفر حسین برنی نے مرتّب کیا، جس کی (میری معلومات کے مطابق) اب تک تین ضخیم جلدیں شائع ہوئی ہیں۔ پہلی جلد ۱۹۸۹ء میں چھپی تھی اور تیسری جلد ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی ہے۔ اِس کتاب میں بہ قولِ مرتّب اقبال کے تمام اُردو انگریزی خطوط جمع کر دیے گئے ہیں۔ حواشی مفصّل اور معلوماتی ہیں۔ اپنے انداز کا یہ تدوین کا خاصا اچھا کام ہے۔ تحسین فراقی نے رسالۂ سیارہ (لاہور) میں ایک طویل مضمون میں اِس متن پر بہت سے اعتراضات کیے ہیں۔ اگر اُن سب کو درست مان لیا جائے تب بھی اِس کام کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ پاکستان میں، جہاں اقبال کو اب "رحمۃ اللہ علیہ" بھی بنالیا گیا ہے، ایسا کوئی کام نہیں ہوا جس میں اقبال کے سب خطوں کو تاریخی ترتیب کے ساتھ اور آدابِ تدوین کی پابندی کے ساتھ یک جا کیا گیا ہو۔ یہ واقعہ ہے کہ پاکستان میں اب تک کلّیاتِ اقبال کا بھی ایسا کوئی اڈیشن مرتّب نہیں ہو سکا ہے جسے تدوین کے نقطۂ نظر سے معیاری کہا جاسکے؛ دیدہ زیب اڈیشن کئی ایک چھپے ہیں۔ پاکستان میں اقبالیات کے مقتدر ترین ادارے اقبال اکادمی

لاہور نے دو جلدوں میں کلیّاتِ اقبالؔ چھاپا ہے۔ اُس کے دو اڈیشن سامنے آئے ہیں۔ دونوں بہت خوب صورت ہیں، لیکن تدوین کے لحاظ سے وہ ناقص اور کم رتبہ ہیں۔ خطوطِ اقبالؔ کے وہاں بہت سے مجموعے چھپے ہیں، بہت مفید اور معلوماتی؛ لیکن اقبالؔ کے جملہ خطوں کو زمانی ترتیب کے ساتھ مرتّب نہیں کیا گیا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد اُردو میں اِس کام کو تدوین کے اچّھے کام کی حیثیت سے بلاتکلّف پیش کیا جاسکتا ہے۔ مجھے بتایا گیا ہے کہ نظرِ ثانی کے بعد اِس کا دوسرا اڈیشن شائع ہوگا۔ توقّع کی جاتی ہے کہ اُس میں محلِّ نظر مقامات کی تصحیح کردی جائے گی۔

اِسی زمانے میں ڈاکٹر خلیق انجم کا مرتّب کیا ہوا خطوطِ غالبؔ کا مجموعہ چار جلدوں میں شائع ہوا ہے جس کی پہلی جلد ۱۹۸۴ء میں اور چوتھی جلد ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی۔ غالبؔ کے خطوں کا ایسا کوئی مکمّل مجموعہ ہندستان میں اِس سے پہلے کبھی مرتّب نہیں ہوا۔ (پاکستانی مجموعے میں نے نہیں دیکھے) کتاب دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مرتّب نے تعلّقِ خاطر اور دیدہ ریزی کے ساتھ اِس کام کو انجام دیا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ حواشی میں ضروری معلومات کو یک جا کردیا جائے۔ مفصّل مقدّمے میں مآخذ و مصادر سے متعلّق ضروری بحث کی گئی ہے۔ حواشی بہت مفصّل ہیں جن میں ضروری معلومات کو یک جا کردیا گیا ہے۔

غرض تدوین کا یہ کام بھی توجّہ طلب ہے اور قابلِ ذکر۔ کمیوں سے اور فرو گذاشتوں سے کم و بیش کی نسبت کے ساتھ کوئی کام خالی نہیں ہوتا؛ اِس میں بھی اگر کچھ کمیاں ہوں تو اُن پر تعجّب نہیں ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے ایک مضمون میں کچھ فروگذاشتوں کی طرف توجّہ بھی دلائی تھی؛ مگر صل بات یہ ہے کہ مرتّب نے تدوین کے آداب کی پابندی کے ساتھ اور محنت و دیدہ ریزی کے ساتھ اِس کام کو امکان بھر مکمّل کرنے کی کوشش کی ہے۔ کلیّاتِ مکاتیبِ اقبالؔ اور خطوطِ غالبؔ، اُردو میں اساتذہ کے مکاتیب کو نئے انداز سے مُرتّب کرنے کے لیے یہ دونوں مجموعے مثال اور نمونے کا کام دے سکتے ہیں؛ اگرچہ اِس باب میں تقدّمِ زمانی کے لحاظ سے اور

تدوین کی ابتدائی روایت کی تاسیس کے لحاظ سے بھی مثالی اور معیاری حیثیت مکاتیبِ غالب مرتبۂ عرشی صاحب کو حاصل ہے۔ خطوطِ غالبؔ کے اِس مجموعے کو اِس زمانے میں تدوین کے عمدہ کام کی حیثیت سے بلاتکلّف پیش کیا جاسکتا ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مرتّب کیا ہوا قصۂ مہر افروز و دلبر بعض اعتبارات سے قابلِ ذکر کام ہے۔ اُس کا یہ پہلو توجّہ طلب ہے کہ تدوین میں متن کی نسبت سے لسانی بحث کے انداز و احوال کی جہت کیا ہوسکتی ہے۔ ادبی تحقیق مسعود صاحب کا میدان نہیں، وہ لسانی تحقیق کے مردِ میدان ہیں اور اِس متن میں (اور اُن کے مرتّب کیے ہوئے بعض دوسرے متنوں میں، جن میں بکٹ کہانی خاص طور پر قابلِ ذکر ہے) لسانیات سے واقفیت اُن کا ساتھ دیتی ہے۔ اِس لحاظ سے یہ متن اور بکٹ کہانی کا متن، یہ دونوں تدوین میں لسانیات سے واقفیت کی اہمیّت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ تدوین میں اِس لحاظ سے اپنے انداز کی یہ منفرد مثالیں ہیں جنھیں تدوین کے طلبہ پیشِ نظر رکھّیں گے تو اُن کی معلومات میں بھی اضافہ ہوگا اور لسانی بحث کا شعور بھی روشنی پائے گا۔

اِس زمانے کا ایک قابلِ ذکر کام دیوانِ غالبؔ مرتبۂ کالی داس گپتا رضا ہے۔ مُرتّب نے غالبؔ کے مکمّل اُردو کلام کو تاریخی ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اِس مجموعے کو پڑھ کر واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ مرتّب نے بہت محنت کی ہے۔ اُنھوں نے بنیادی طور پر دیوانِ غالبؔ نسخۂ عرشی کو سامنے رکھا ہے۔ اِس کا اعتراف اُنھوں نے تحقیقی دیانت داری کے ساتھ کیا ہے۔ عرشی صاحب نے بھی کلامِ غالبؔ کو تاریخی ترتیب کے ساتھ مرتّب کیا تھا، مگر اُس کا انداز دوسرا ہے۔ رضا صاحب نے جس طرح کلامِ غالبؔ کو مرتّب کیا ہے، اُس سے آسانی کے ساتھ اور واضح طور پر تاریخی ترتیب نمایاں ہوتی ہے۔ اِس لحاظ سے تاریخی ترتیب کی حد تک یہ بہتر کام ہے۔ نسخۂ عرشی کے بعد نسخۂ رضا شاعر کے کلام کو تاریخی ترتیب کے ساتھ پیش کرنے کی عمدہ مثال ہے۔ اِس طرح تدوین میں کلام کی زمانی ترتیب کی جہت روشن ہوتی ہے

اور اُس کی اہمیت سامنے آتی ہے۔ اِس لحاظ سے اِس کام کو تدوین کی روایت میں ایک اضافے کی حیثیت حاصل ہے۔ بعض مقامات تعیّنِ متن اور تعیّنِ املا کے لحاظ سے محلِ نظر معلوم ہوتے ہیں اور توضیحی حواشی کی کمی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ توقّع کی جاتی ہے کہ نظرِ ثانی کے بعد یہ مجموعہ بہتر صورت میں سامنے آسکے گا۔ بعض اشعار کے غالبؔ سے انتساب کے متعلّق اِسی مجموعے سے نئی روشنی پڑتی ہے، اور نئے حقائق سامنے آتے ہیں۔ اِن اضافوں نے اِس نسخے کی اہمیت بڑھادی ہے۔

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اُردو کے ایک قدیم متن نو طرزِ مُرصّع کو مرتّب کیا تھا۔ یہ پہلی بار ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا تھا (اِس کا دوسرا اڈیشن بھی شائع ہوا ہے)۔ اِس کا مقدّمہ بہت معلوماتی ہے، مگر متن کی ترتیب کما حقّہٗ نہیں ہوسکی ہے۔ بڑی کمی یہ ہے کہ عبارت میں رموزِ اوقاف کو شامل نہیں کیا گیا، جس کی وجہ سے اِس متن کی صحیح قرائت بہت مشکل ہو کر رہ گئی ہے۔ اِس کی زبان بہت مرصّع ہے، عربی فارسی کے بھاری بھرکم لفظ بہت ہیں اور جملوں کی ساخت پُرانے انداز کی ہے؛ جب تک رموزِ اوقاف کو مکمّل طور پر شاملِ عبارت نہ کیا جائے، متن کو صحیح طور پر پڑھنا بہت مشکل ہے۔ دوسری بڑی کمی یہ ہے کہ مفصّل حواشی بھی شامل نہیں۔ اشعار کی تخریج کی بھی کوشش نہیں کی گئی اور فرہنگ ناتمام ہے۔ اِن کمیوں نے اِس کام کو تدوین کے لحاظ سے اچھا کام نہیں بننے دیا۔ اِس میں اصل چیز مرتّب کا مقدّمہ ہے کہ اُس میں بہت سی ضروری معلومات کو یک جا کر دیا گیا ہے۔

اِس زمانے میں تدوین کا ایک ایسا انداز سامنے آیا ہے جس نے تدوین کی روایت کو بُری طرح متاثّر کیا ہے۔ اِس کا ایک رُخ تو یہ ہے کہ مقدّمہ طویل ہو اور اُس کا بیش تر حصّہ غیر تحقیقی باتوں پر اور تدوین سے غیر متعلّق مباحث پر مشتمل ہو۔ تنقیدی انداز کی بحثیں کی جائیں اور سیاسی و سماجی حالات پر تفصیل سے گفتگو کی جائے؛ ایسی بحثیں جن کا واسطہ متن کی تصحیح و ترتیب کے حقیقی اجزا سے

نہیں ہوتا۔ اِس فضول نگاری اور غیر متعلّق تفصیلات پر زورِ طبع صرف کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ متن سے متعلّق حقیقی مباحث، خاص کر لسانی مباحث بیان میں آہی نہیں پاتے اور متن کی تصحیح بھی نہیں ہو پاتی۔

اِس انداز کی سب سے بڑی مثال (ضخامت کے لحاظ سے) کلّیاتِ قلی قطب شاہ ہے، جسے ڈاکٹر محی الدّین قادری زورؔ نے مرتّب کیا تھا۔ مرتّب نے طویل تر مقدّمہ لکھا تھا جو سراسر ایسے بیانات پر مشتمل ہے جن کا متن سے، یا یوں کہیے کہ تدوین سے کچھ تعلّق نہیں۔ لسانی تحقیق زورؔ صاحب کا خاص موضوع تھا۔ ادبی تحقیق سے اُن کو دور کی نسبت تھی اور تدوین سے اُن کا ذہنی رابطہ اُس سے بھی کم تھا۔ اُن کے مقدّمے میں عہدِ قلی قطب شاہ سے متعلّق بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن جس متن پر اُن سب بیانات کا انحصار ہے، اُس کی طرف کم سے کم توجّہ کی گئی ہے۔ اُنھوں نے ایک ستم یہ بھی کیا ہے کہ اپنی طرف سے عنوانات تصنیف کر کے مختلف اجزاے کلام پر چسپاں کر دیے ہیں۔ اصل مخطوطہ اُن عنوانات سے خالی ہے۔ یہ واضح طور پر متن میں دخل اندازی ہے جو تدوین کے نقطۂ نظر سے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی۔

ترقّیِ اُردو بورڈ (نئی دہلی) کی طرف سے قلی قطب شاہ کے کلّیات کا ایک اڈیشن شائع ہوا ہے۔ اِس اڈیشن کے مرتّب نے بھی زورؔ صاحب والا طریقِ کار اختیار کیا ہے کہ مقدّمہ طویل ہو جو بیش تر متن سے غیر متعلّق باتوں سے گراں بار ہو۔ یہ اڈیشن بھی تدوین کے اِسی غیر تدوینی انداز کی آئینہ داری کرتا ہے اور اِس میں بھی متعلّقاتِ متن تشنۂ بیان رہے ہیں۔ کتاب پڑھ کر واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ مرتّب (یا مرتّبہ) کو تحقیق اور تدوین دونوں موضوعات سے دور کا تعلّق ہے اور وہ تدوین کے طریقِ کار سے بہت کم واقفیت رکھتی ہیں۔ زورؔ صاحب نے جس اندازِ تدوین کا نقشِ اوّل پیش کیا تھا، یہ اُس کا نقشِ ثانی ہے اور اِسی نسبت سے اِس میں خامیاں بھی زیادہ ہیں۔

اِسی انداز کی دوسری جہت کلّیاتِ سوداؔ مرتّبۂ ڈاکٹر محمد حسن میں سامنے آتی

ہے۔ انڈیا آفس لندن کے کتاب خانے میں کلامِ سودا کا وہ خطّی نسخہ بھی ہے "نسخۂ جانسن" کے نام سے جس کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ بہ قولِ محمد حسن صاحب:

"اُس مخطوطے کو اُسی قدیم رسمِ خط کے التزام کے ساتھ شائع کیا جارہا ہے"۔

یہ مجموعہ ۶۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اِس کے شروع میں کل سوا دو صفحے کا مقدّمہ مرتّب ہے۔ خطّی نسخے کا عکس کاتب کے حوالے کردیا، اُس نے اپنی صواب دید کے مطابق کتابت کردی۔ لیجیے کلیاتِ سودا مرتّب ہوگیا۔ اِس میں مرتّب سے زیادہ محنت تو کاتب نے کی ہے کہ ۶۳۲ صفحے اپنے قلم سے لکھے ہیں۔ مرتّب مقدّمے کی صرف چودہ سطریں لکھنے کے گنہ گار ہوئے ہیں۔ حواشی اور فرہنگ کے نام کی ایک سطر بھی نہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ خطّی نسخے کی خصوصیاتِ املا کو اگر محفوظ رکھنا مقصود تھا (یعنی جس شخص نے اُس خطّی نسخے کو لکھا تھا، اُس کے املا کو محفوظ کرنا ضروری تھا) تو اُس کا بہتر طریقہ یہ ہوتا کہ اُس کا عکس شائع کردیا جاتا۔ یہ طریقہ تو بہتر تھا، مگر اُس صورت میں اِس کے سرورق پر "مرتبۂ ڈاکٹر محمد حسن" نہیں لکھا جاسکتا تھا اور یہی لکھنا تو اصل مقصود تھا۔ کلامِ سودا کی تدوین کے بے حد الجھے ہوئے مسائل کو دیکھیے اور اِس طریقۂ کار کو دیکھیے جس میں سارے جھگڑوں سے بچنے کے لیے کچھ لکھا ہی نہیں گیا۔ بہ قولِ شاعر:

سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

اب اگر تلامذہ اُستاد کے نقشِ قدم پر چل کر تدوین کے ایسے ہی بد تر نمونے پیش کریں تو اُن پر کون اعتراض کرسکتا ہے۔ کلیاتِ سودا کا یہ نسخہ ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا تھا۔

یہ درست ہے کہ تدوین کا کام کم ہورہا ہے اور اچھا کام کم سے کم سامنے آتا ہے۔ اِس سلسلے میں یہ بات ہمارے ذہن میں ضرور رہنا چاہیے کہ اچھا کام عموماً کم ہی ہوا کرتا ہے۔ ۱۹۵۰ء سے پہلے اُردو زبان اُن مسائل سے دوچار نہیں تھی، جن سے اب دوچار ہے۔ علاوہ بریں، ادبی روایتیں بھی خاصی مستحکم تھیں۔ اِس کے باوجود اُس

مدّت میں، یعنی اِس صدی کے نصفِ اوّل میں تدوین کا کام بہت کم ہو پایا اور اچھے کام تو اِس قدر کم ہوئے ہیں کہ اُن کا شمار تین یا چار سے شاید ہی آگے بڑھ سکے۔ اِس کے مقابلے میں ۱۹۵۰ء کے بعد تدوین کا کچھ زیادہ کام ہوا ہے اور اچھے کاموں کی تعداد بھی کچھ ایسی کم نہیں۔

یہ ٹھیک ہے کہ ہماری دانش گاہوں میں تدوین کے کام اِس قدر کم ہو رہے ہیں گویا نہیں ہو رہے ہیں۔ اِس سلسلے میں اِس بات کو ضرور نظر میں رکھا جائے کہ اِس مدّت میں زبانوں کی تعلیم کی حد تک معیار میں گراوٹ آئی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ بات کہ اب ہمارے طالبِ علم اور نئے اساتذہ عموماً فارسی سے ناواقف ہوتے ہیں اور فارسی کی اچھی استعداد ادب فہمی، تحقیق اور تدوین سب کے لیے لازمی حیثیت رکھتی ہے۔ اِس صورت میں اِس شکایت کو پیدا ہی نہیں ہونا چاہیے؛ مگر اِس سلسلے میں بھی مایوسی یوں کم ہو جاتی ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا تحقیقی مقالہ سامنے آجاتا ہے جس کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایت ابھی زندہ ہے۔ کم تاب ہو گئی ہو، یہ الگ بات ہے۔ محض مثال کے طور پر میں یہاں دو مقالوں کا حوالہ دوں گا جن میں سے ایک مطبوعہ ہے اور ایک غیر مطبوعہ۔ ڈاکٹر نسیم احمد نے بنارس ہندو یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔ اُنھوں نے غزلیاتِ سودا کو مرتّب کیا ہے؛ یہ مقالہ (میری معلومات کی حد تک) ابھی تک چھپا نہیں، لیکن میں نے اسے دیکھا ہے۔ اِسے بلا تکلّف تدوین کے اچھے کام کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

ڈاکٹر ہاجرہ ولی الحق انصاری نے لکھنؤ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کے لیے غزلیاتِ سودا کو مرتّب کیا ہے۔ یہ مقالہ چھپ گیا ہے، سالِ طبع ۱۹۸۵ء۔ یہ بھی اچھا کام ہے۔ ایسے مقالوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ تدوین کی روایت ابھی تک دانش گاہوں میں کار فرما ہے، کم تاب سہی۔ بے حد ناموافق حالات میں گاہے گاہے ایسے مقالوں کا سامنے آنا اِس پر دلالت کرتا ہے کہ ابھی مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔ امّید کی یہ ہلکی سی جھلک کب تک سامنے رہے گی، اِس کے متعلّق کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

انجمن ترقیِ اُردو (دہلی) کی طرف سے ایسی چار کتابیں شائع ہوئی ہیں جنھیں اہلِ نظر نے تدوین کے معیاری کام قرار دیا ہے۔ یہ کتابیں ہیں: فسانۂ عجائب سالِ طبع ۱۹۹۰ء۔ اشاعتِ ثانی ۱۹۹۶ء۔ باغ و بہار سالِ طبع ۱۹۹۲ء۔ گلزارِ نسیم، سالِ طبع ۱۹۹۵ء۔ "بابائے اُردو مولوی عبدالحق سیریز" کے عنوان سے انجمن نے کلاسکی متون کی تدوین کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ اُسی سلسلے کی کتابیں۔ اِس سلسلے کی چوتھی کتاب "مثنویاتِ نوّاب مرزا شوق لکھنوی" ہے جو اِسی سال چھپ کر آئی ہے۔ پانچویں کتاب مثنوی سحرالبیان ہے، جو زیرِ کتابت ہے۔ اِس زمانے میں جب تدوین کی روایت ہر سطح پر کم تاب ہونے لگی ہے، توقع کی جاسکتی ہے کہ اِن کتابوں سے اِس روایت کو استحکام ملے گا اور تدوین کا وہ معیار جسے مولانا عرشی کی کتابوں نے قائم کیا تھا، اُس کی بازیافت ہوگی اور اُسے فروغ حاصل ہوگا۔

اب تک کا تجربہ یہ ہے کہ تدوین کے اعلا درجے کے کام بھی اپنی تکمیل کے لیے طبعِ ثانی کی راہ دیکھتے ہیں۔ کتنی ہی محنت کی جائے، کیسی ہی ریاضت کی جائے، بعد کو معلوم ہوتا ہے کہ کچھ نہ کچھ باقی رہ گیا اور بعض مقامات تصحیح طلب ہیں۔ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی ہو، دیوانِ فائز دہلوی ہو، دیوانِ غالب نسخۂ رضا گپتا ہو، انجمن ترقیِ اُردو کے مذکورہ سلسلے کی کتابیں ہوں یا ایسے ہی اور کام، سب کا یہی احوال رہا ہے۔ یہ بات بھی ہماری نظر میں رہنا چاہیے۔ اِس سے کمیوں کا جواز تلاش کرنا مقصود نہیں، ایک واقعی صورتِ حال کی طرف توجّہ دلانا مقصود ہے، جو اب تک رہی ہے اور آیندہ بھی رہے گی، اُس وقت تک جب تک اچھے علمی کام ہوتے رہیں گے۔

تدوین کے سلسلے کی ایک بڑی مشکل اِس زمانے میں سامنے آئی ہے جس نے اچھے کاموں کے راستے میں بہت سی اُلجھنیں پیدا کردی ہیں۔ یہ مشکل خالصتاً غیر ادبی ہے۔ معروف لائبریریوں نے اب چند سال سے مکمل مخطوطات کے عکس دینا بند کردیا ہے۔ اُن کتاب خانوں کے اربابِ کار بہ مشکل اِس پر تیار ہوتے ہیں کہ مائکروفلم

فراہم کی جائے۔ مائکرو فلم ریڈر ہر جگہ نہیں حاصل ہوتا۔ حاصل بھی ہو تو تدوین کا کام کرنے والے کے لیے وہ یوں بے کار ہے کہ تدوین میں ایک بار کی قرائت ساتھ نہیں دے پاتی۔ مخطوطے کو (یا اُس کے عکس کو) بار بار دیکھنا پڑتا ہے، بیسیوں بار۔ اگر کسی نسخے کا عکس سامنے نہ ہو تو اُس کے مائکرو فلم کی ایک خواندگی سے کام کی تکمیل ہو ہی نہیں سکتی۔ کام کرنے والے کے دل میں بار بار شبہ پیدا ہوتا ہے اور اُسے ہر بار اصل متن کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ہمارے کسی ادارے، انجمن یا اکیڈمی کو اب تک یہ توفیق نہیں ہو سکی ہے کہ سارے اہم مخطوطات کے عکس یک جا کر لیے جائیں۔ اب سے تقریباً ۲۵ سال پہلے ترقیِ اُردو بورڈ کی طرف سے شہباز حسین صاحب نے مجھ سے کلیاتِ میر مرتب کرنے کی فرمائش کی۔ میں نے کلیات کے تیس نسخوں کی فہرست بنا کر بھیجی کہ اُن کے عکس منگا دیے جائیں، کوشش کی جائے گی کہ پانچ یا چھے سال میں تدوین کا کام مکمل ہو جائے۔ کہا گیا کہ ہمارے پاس ایسا انتظام کرنے کی گنجایش نہیں، یہ ہمارے اصول و قواعد کے تحت نہیں آتا۔ میں نے معذرت کر لی (ترقیِ اُردو بورڈ نے کسی مشکل کے بغیر ایک کتاب کلیاتِ میر کے نام سے چھاپ دی)۔

اِس مشکل کے سبب سے تدوین کے کام کا مکمل ہونا مشکل تر ہو گیا ہے۔ کاش کوئی ایسا ادارہ اِس کو حل کرنے کی طرف توجہ کر سکے۔ کلاسکی متون کو مرتب کرنے والوں کو اگر مختلف کتاب خانوں میں محفوظ اہم خطّی نسخوں کے عکس حاصل کرنے کی آسانی فراہم نہیں کی جائے گی تو تدوین کا کوئی بھی کام مکمل نہیں ہو پائے گا۔ یہ بات میں ذاتی تجربے کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں۔

یہ واقعہ ہے اور سخت کہ بیش تر بنیادی مآخذ تدوین کی راہ دیکھ رہے ہیں۔ مثلاً میر خداے سخن ہیں، مگر آج کے دن تک اُن کا کلیات آدابِ تدوین کے ساتھ مرتب نہیں ہو سکا ہے۔ ایسی کتابوں کی لمبی چوڑی فہرست بنے گی جن کی حیثیت بنیادی ادبی اجزا کی ہے، اساسی مآخذ کی ہے، جن کا ہمہ وقت حوالہ دینا پڑتا ہے اور

مجبوراً غیر مرتب شدہ نسخوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ مسئلہ بھی اہلِ نظر کی توجہ کا متقاضی ہے۔ اگر چند اہلِ علم اور صاحبانِ استعداد اِس سلسلے میں کوئی لائحۂ عمل بنا سکیں اور اُس پر ایمان داری کے ساتھ عمل بھی ہو سکے، تو یہ کلاسکی ادب کی اور تحقیق و تدوین کی بڑی خدمت ہوگی۔

یہ عرض کروں کہ کم سہی، مگر ابھی تک ہمارے پاس ایسے اہلِ نظر موجود ہیں جو اِس کام کو انجام دے سکتے ہیں۔ یہ پچھلے موسمِ بہار کی آخری فصل ہے۔ اگر اب بھی یہ کام نہ ہو سکا تو نہیں کہا جا سکتا کہ مستقبل میں کبھی ہو سکے گا یا نہیں ہو سکے گا۔

حافظ محمود خاں شیرانی کی تاریخی اہمیت

ہندستان میں اُردو اور فارسی کی نسبت سے شیرانی صاحب کو میں تحقیق کا معلّمِ اوّل مانتا ہوں۔ اُن کی بے مثال حیثیت یہ ہے کہ اُنھوں نے ادبی تحقیق کو ایک مستقل موضوع کی حیثیت عطا کی اور اِس اعتبار سے وہ روایت ساز تھے۔ یہ شرف بہت کم لوگوں کے حصّے میں آتا ہے۔ اِس سلسلے میں میری درخواست یہ ہے کہ روایت کی توسیع اور روایت کی تشکیل میں جو فرق ہے، اُسے ملحوظ رکھّا جائے۔ قابلِ قدر کارنامے متعدد حضرات نے انجام دیے ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے، مگر یہ روایت کی توسیع ہے، روایت کی تشکیل اِس سے مختلف چیز ہے۔ اِس تحریر میں اختصار کے ساتھ اِسی موضوع پر گفتگو کی جائے گی۔ یہ نگارش دو حصّوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصّے میں عہد اور محرّکات اور دوسرے حصّے میں شیرانی صاحب کی تحقیقی روایت کے بعض اہم اجزا زیرِ بحث آئیں گے۔

(۱)

شیرانی صاحب کی تحقیقی زندگی کا آغاز ۱۹۲۰ء سے ہوتا ہے، جس کا سلسلہ ۱۹۴۶ء میں اُن کی زندگی کے ساتھ ختم ہوا۔ کم و بیش چوتھائی صدی کا یہ زمانہ ہندستان کے مسلم معاشرے کی نسبت سے ہماری خاص توجّہ کا مستحق ہے۔ اُس دور کے بعض اہم محرّکات اور رویّوں کو پیشِ نظر رکھّے بغیر اُس روایت کی تشکیل کا اور اُس کی تاریخی اہمیت کا صحیح طور پر اندازہ نہیں کیا جاسکے گا، جس کو شیرانی صاحب سے منسوب کیا گیا ہے۔

روایت کی پرستش اور کھوکھلی جذباتیت، یہ دو عناصر اُس معاشرے میں سب سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ بیسوی صدی کی دو دہائیاں بیت چکی ہیں، سائنس اور ٹکنالوجی کی روشنی پھیلنے لگی ہے، لیکن ذہنوں پر اُس کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بے تعلّقی پچھلی دو صدیوں کی دین ہے۔ حال کے مقابلے میں ماضی سے زیادہ محبّت

ہے۔ سیاسی زندگی میں بھی اِسی منفی جذباتیت اور لاحاصل شوریدگی کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ مسلم سیاست پُر شور جذباتی فیصلوں اور خوش آیند مفروضات کے تابع دکھائی دیتی ہے؛ جس میں جوش و خروش تو بہت ہے، دور رس اور دیرپا اندازِ فکر کا فقدان ہے۔ جب یہ طوفان اُترتا ہے، تو ذہنوں پر لاحاصلی کے ردِّ عمل کے انفعالی اثرات چھا جایا کرتے ہیں۔ "تحریکِ خلافت" اِس صورتِ حال کی شاید سب سے اچھی نمایندگی اور آئینہ داری کرتی ہے۔ ۱۹۴۷ء تک کم و بیش کے تناسب کے ساتھ یہی صورتِ حال کار فرما رہتی ہے۔

اِس برِّ صغیر کی ایک مشکل یہ بھی ہے کہ یہاں مشینیں تو آئیں؛ لیکن مشینوں کے ساتھ جو کلچر آتا ہے، وہ نہیں آپایا اور جو غیر جذباتی اور سائنسی انداز نشو و نما پاتا ہے، وہ فروغ نہیں پاسکا [ذرا سے فرق کے ساتھ آج تک صورتِ حال یہی ہے]۔ مسلم معاشرہ، دوسرے معاشروں کے مقابلے میں کچھ زیادہ پیچھے رہا اور بہت زیادہ پیچیدگی کا شکار رہا۔ غیر متوازن روایت پرستی اور بے حاصل جذباتیت کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ سائنسی اندازِ نظر، منطقی طرزِ استدلال، جرح و تعدیل کی اہمیت اور سند ثبوت کا مطالبہ؛ اِن اہم عناصر کا عمل دخل نہ ہونے کے برابر رہا۔

اِس سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظِ خاطر رہنا چاہیے کہ اِس معاشرے کے مزاج کی تشکیل میں تصوّف کا حصہ بہت زیادہ رہا ہے۔ میں اِس بات سے انکار نہیں کرتا اور کر بھی نہیں سکتا کہ تصوّف نے دورِ اوّل میں بعض کارنامے انجام دیے ہیں؛ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ رفتہ رفتہ تصوّف کے اثر سے قومی مزاج میں مجہولیت اور زود یقینی کا اثر بڑھتا گیا۔ تصوّف میں شک کی گنجایش ہی نہیں (جب کہ تحقیق میں اُس کی حیثیت بنیادی ہے) یہاں جرح اور تعدیل کے لیے بھی جگہ نہیں۔ دلیل اور سند کا مطالبہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں آنکھیں بند کرکے ہر بات پر ایمان لانا پڑتا ہے۔ گویا انسان اُن معصوم فرشتوں کی صف میں جاکر بیٹھ جاتا ہے جو "کیا" اور "کیوں" کے وسوسوں سے ناآشنا اور بحث و نظر کی کاوشوں سے محفوظ (یا محروم) ہیں۔ اِس کے علاوہ

جس نسبت سے قومی زندگی میں زوال آتا گیا، اُسی نسبت سے تصوّف کی تعلیمات بھی مجہولیت سے گراں بار ہوتی گئیں۔ اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کا زمانہ اُس مجہولیت کے عروج کا زمانہ ہے۔ مسلم معاشرے میں، جو قوّتِ عمل اور تازگیِ افکار سے محروم ہو چکا تھا، تصوّف کے انفعالی اثرات نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور کچھ ایسی فضا بن گئی کہ تلاش و تجسّس اور نقد و نظر کو کم درجہ بل کہ غیر صالح سمجھا جانے لگا۔ بیسویں صدی کے نصفِ اوّل کی سائنسی ترقّیاں بھی اُس غیر سائنسی اور عقلیت سے بے تعلق رویّے کو بدل نہیں پائیں۔

ادبیات کی دنیا میں بھی دل چسپ صورتِ حال تھی۔ انیسویں صدی کے آخری تیس چالیس برس سر سیّد تحریک کے فروغ کا اصل زمانہ ہے۔ سر سیّد اور مولوی نذیر احمد دونوں کے یہاں غیر جذباتی سوجھ بوجھ کی کمی نہیں تھی، دونوں کی نثر میں متاثّر کرنے کی طاقت تھی، سر سیّد تو میر کارواں تھے، لیکن جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ تہ نشیں اور دیر پا اثرات پڑے شبلی اور آزاد کے، اندازِ فکر میں بھی اور پیرایۂ اظہار میں بھی۔ شعریت اور جذباتیت کے مارے ہوئے ذہنوں کو سادگی اور متانت غیر مانوس معلوم ہوتی تھی۔ حالی کی سادہ و صاف نثر اُبالی کھچڑی کی طرح بے مزہ لگتی تھی۔ شہرہ تھا شبلی و آزاد کی نثر کا، جس میں ذہنوں کو متاثّر کرنے کی ایسی صلاحیت تھی (اور ہے) کہ آدمی کچھ دیر کے لیے ساری منطق بھول جاتا ہے۔ ایک تو بیسویں صدی کا وہ زمانہ جب پُر شور سیاسی تحریکوں اور پُر زور نعروں نے ذہنوں کو بے طرح مشتعل کر رکھا تھا، اُس پر مسلم معاشرے کا وہ مزاج، جس کی نشو و نما پچھلی کئی صدیوں میں کھوکھلی جذباتیت اور مجہول روحانیت کے زیرِ سایہ ہوئی تھی؛ ایسے حالات میں شبلی کا مشتعل اور خطیبانہ لہجہ اور پُر زور جذباتی اندازِ استدلال ذہنوں کو زیادہ متاثّر کرتا تھا، یا پھر آزاد کی نثر، جس میں افسانہ و افسوں کا طلسمی اثر تھا۔ قصّے کہانیوں سے متاثّر ذہنوں کو اور شعریت کے مارے ہوئے مزاجوں کو اُس کی شادابی سب سے زیادہ فرحت افزا محسوس ہوتی تھی۔

شبلی، حالی، آزاد؛ اِن میں سے کسی نے بھی وہ مزاج نہیں پایا تھا جس کو تحقیق کے طریقۂ کار سے حقیقی مناسبت ہوتی ہے (اور تحقیق میں اِس مناسبت کی بنیادی حیثیت ہے)۔ حالی کی سلامت روی، وضع داری اور درگذر کی خصلت تحقیق کے غیر جذباتی انداز کی حریف نہیں ہوسکتی تھی۔ شبلی کا بے کراں اور بے اماں جذباتی مزاج، ہیرو پرستی کا شدید جذبہ اور خطیبانہ اندازِ بیان، منطقی استدلال اور تحقیقی حقیقت پسندی سے میل نہیں کھاتا تھا۔ شبلی عالم تھے، بہت ذہین، بڑے سخن فہم اور بہت بڑے انشاپرداز تھے۔ اُن کی بے مثال خوبیوں کا انکار کرنا مقصود نہیں، لیکن وہ بھی (مولانا حالی کی طرح) محقق نہیں تھے۔ اُن کے مزاج کو تحقیق کے غیر جذباتی اندازِ فکر اور طریقۂ کار سے دور کی نسبت تھی۔ جذباتیت، منطق کی اور انشاپردازی، حقیقت بیانی کی دشمن ہے۔ رہے آزاد، اُن کے لیے تو خود شبلی نے یہ کہا تھا کہ آزاد گپ بھی ہانک دیتا ہے، تو وحی معلوم ہوتی ہے۔ آزاد دراصل اندازِ بیان کے بادشاہ تھے اور داستان سرائی کے گُر خوب جانتے تھے۔ وہ بھی ہمارے بڑے اور قابلِ رشک انشاپرداز ہیں۔

بیسویں صدی کا آغاز ہوا تو اِنھی حضرات کے کارنامے دستورُالعمل اور معیار کے طور پر سامنے رہے۔ اُس عہد کی نئی نسل نے اِنھی کارناموں کو مثال اور سرمشق کے طور پر سامنے رکھا۔ اِس کا لازمی نتیجہ یہی ہونا چاہیے تھا کہ تحقیق کا تصوّر اپنی حقیقی صورت میں نمایاں نہ ہو، اور نمایاں نہیں ہوسکا۔ اِس سلسلے میں ایک اور پہلو بھی ہماری توجّہ کا مستحق ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیاں اُردو میں رومانی ادب کے فروغ کی داستان سناتی ہیں۔ اُس زمانے میں نثر میں خیال بندوں کا ایک گروہ پیدا ہوگیا تھا اور انشائیہ نگاری کے رومانی اسلوب نے رنگ و نور کی ایک نئی دنیا سجالی تھی۔ دوسری طرف شررؔ کے تاریخی ناول ماضی کی دل کش کہانیاں سُنا کر ذہنوں کو کچھ دیر کے لیے یا بہت دیر کے لیے ایسے پُرسکون گھنے سایوں کی طرف کھینچ لے جایا کرتے تھے جہاں حقیقی زندگی کی بے رحم اور تعاقب کرنے والی سچائیوں کا گزر نہیں ہوپاتا تھا۔ یہ

داستانیں ٹوٹے ہوئے دلوں اور بکھرے ہوئے ذہنوں کو عافیت دشمن کڑوی سچائیوں کی بے رحمی سے کچھ دیر کے لیے نجات بخش دیا کرتی تھیں۔ اس طرح بیسویں صدی کے آغاز میں سیاسی، تہذیبی اور ادبی سطح پر ایسے پر زور اور پر شور محرکات کار فرما تھے جو غیر جذباتی اندازِ فکر اور سادہ و بے لاگ پیرایۂ اظہار سے دور کی نسبت رکھتے ہیں اور ذہنوں کو حقیقت پسندی سے کچھ فاصلے پر رکھا کرتے ہیں۔

یہ فضا تھی اور یہ عالم، جب شیرانی صاحب نے تحقیقی مضامین لکھنا شروع کیے تھے۔ اِس سے اتفاق کیا جائے گا کہ محض اعلا درجے کا ذہین اور علمی قابلیت رکھنے والا شخص اِن حالات میں ایسی نئی روایت کی تشکیل نہیں کر سکتا تھا جس کا آہنگ و انداز یکسر مختلف ہو۔ اِس کے لیے غیر معمولی تربیت یافتہ ذہن اور علمی لیاقت اور صلاحیت کی ضرورت تھی اور یہ صفات شیرانی صاحب میں موجود تھیں۔ صلاحیت خدا داد تھی، علمی لیاقت اکتسابی تھی اور ذہنی تربیت کے لیے اتفاقات نے اُن کو یورپ کی علمی فضا میں کئی سال تک رہنے کا موقع فراہم کر دیا تھا۔ مئی ۱۹۲۰ء سے اپریل ۱۹۲۲ء تک اُن کے دس تحقیقی مضامین شائع ہوئے، جن میں سے تین مضامین "شاہ نامے کی نظم کے اسباب اور زمانہ"، "ہجوِ سلطان محمود غزنوی" اور "یوسف زلیخاے فردوسی" خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اِن کو بلا تکلف اعلا تحقیقی مقالے کہنا چاہیے اور یہیں سے اُردو میں حقیقی اور اعلا تحقیقی انداز و اسلوب کا آغاز ہوتا ہے اور معیار و مقصود کی حد بندی ہوتی ہے۔ لیکن "تنقیدِ شعر العجم" کے عنوان سے اکتوبر ۱۹۲۲ء سے جنوری ۱۹۲۷ء تک جو سلسلۂ مضامین شائع ہوا، در اصل اُس نے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور علمی دنیا میں شدید ردِ عمل کا آغاز ہوا۔ ردِ عمل کی شدت اِس پر گواہ تھی کہ عقیدت مندی اور شخص پرستی کے جذبے کو بے طرح ٹھیس لگی ہے۔ روایت دوست ذہن نے، جس کی اُس زمانے میں حکومت تھی، یہ محسوس کیا کہ یہ منفی اندازِ نظر ہے اور حدِ ادب کی خلاف ورزی ہے۔ جذباتی روایت پرستی نے یہ بات ذہن نشین نہیں ہونے دی کہ یہ صداقت کی تلاش اور کھرے کھوٹے کی پرکھ ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اگرچہ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۴۶ء تک شیرانی صاحب مسلسل لکھتے رہے اور یہ بھی سچ ہے کہ اُن کی تحریروں نے نئی بصیرت کی آب یاری کی تحقیق کی روایت کی تشکیل ہوئی، تحقیق کے معیار و مقصود کا تعیّن ہوا، اُس کے طریقۂ کار کی تفصیل سامنے آئی، لیکن اُن کی زندگی میں اُن کے اثرات ہمہ گیر نہیں ہو سکے۔ روایت بنی لیکن پھیل نہیں سکی۔ اثرات پڑے، لیکن دائرہ چھوٹا رہا۔ یہ حُسنِ اتفاق ہے کہ قاضی عبدالودود صاحب نے اِس زمانے میں ایک طرف تو اُس روایت کی توسیع کی اور دوسری طرف اُس میں اضافے بھی کیے، جن کی مدد سے اُس روایت کا دائرہ وسیع ہوا۔ شیرانی صاحب کی روایت کے جو اثرات دُھندلا چلے تھے، وہ از سرِ نو روشن ہو گئے۔ لیکن اِس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ قاضی صاحب کو شیرانی صاحب کے مقابلے میں دو آسانیاں حاصل تھیں۔ ایک تو یہ کہ زمین ہموار ہو چکی تھی اور روایت بن چکی تھی۔ دوسری زیادہ اہم بات یہ ہے کہ قاضی صاحب اگرچہ اِس صدی کی چوتھی دہائی سے مضامین لکھ رہے تھے، مگر اُن کو قبولِ عام حاصل ہوا ۱۹۵۰ء کے بعد، اور یہ وہ زمانہ ہے جب سیاسی اور سماجی سطح پر بہت سی تبدیلیاں آ چکی تھیں اور ذہن بدلنے لگے تھے، خاص کر تقسیمِ ملک کے نتیجے میں، جب کہ جمی ہوئی تہذیبی بساط اچانک الٹ گئی تھی، چیزیں ٹوٹ پھوٹ گئی تھیں، بکھر گئی تھیں اور اقدار و افکار تہ و بالا ہو گئے تھے۔ تقسیمِ ملک کے سیاسی پہلو سے یہاں بحث نہیں، اُس کی وجہ سے جو تباہی پھیلی اُس سے بھی انکار نہیں، وہ قیامت نما المیہ تھا۔ آج بھی اُس کی یاد ذہن کو کچھ دیر کے لیے بیکار سا کر دیتی ہے، لیکن یہ واقعہ ہے کہ اُس شکست و ریخت کے بعد نئی ذہنی فضا بنی اور نئی روایتوں کو ہر سطح پر فروغ ملا۔ یہ نیا ذہن بہت سے پرانے آداب کا قائل نہیں تھا۔ یوں بھی کہ وہ ایسے بہت سے آداب سے واقف ہی نہیں تھا اور یوں بھی کہ تبدیلیاں اُس کے لیے اجنبی چیزیں نہیں رہی تھیں، یہ زندگی کی رواں دواں اور مانوس حقیقتیں بن گئی تھیں۔ اِس اعتبار سے شیرانی صاحب کو افضلیت حاصل ہے۔ اُن کے زمانے کی ذہنی فضا اِس سے مختلف تھی۔

ایک دل چسپ لیکن معنی خیز اتّفاق کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ فارسی اور اُردو کے تین بڑے محقّق ایسے ہیں جن کی ذہنی تربیت یورپ میں ہوئی؛ میری مراد مرزا محمّد قزوینی، حافظ محمود خاں شیرانی اور قاضی عبدالودود سے ہے۔ شیرانی صاحب اور قاضی صاحب دونوں قانونی تعلیم حاصل کرنے کے لیے وہاں گئے تھے۔ شیرانی صاحب نے قانونی تعلیم حاصل کی لیکن اُسے مکمّل نہیں کرسکے، قاضی صاحب نے اُسے مکمّل کرلیا۔ تحقیق کے آداب واحوال کا عرفان اِن حضرات کو وہیں ہوا اور یہ دونوں صاحبان قابلِ ذکر مدّت تک وہاں رہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اِن تینوں حضرات کے یہاں جو منطقیت اور غیر جذباتی انداز ہے، وہ دوسروں کے یہاں اُس طرح نہیں پایا جاتا۔ خدا کی دین سے کون انکار کرے گا، لیکن اُس فطری صلاحیت کو صحیح طور پر بروے کار آنے اور اُس پر جِلا ہونے کا مسئلہ بھی برابر کی اہمّیت رکھتا ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اِن تینوں محقّقین کی ذہنی تربیت یورپ کے اُس ماحول کی رہینِ منّت ہے جہاں مشینی تہذیب کو فروغ حاصل ہوچکا تھا، اور اُس کے اثر سے اُس نئے ذہن کی آب یاری کے لیے مناسب فضا بن چکی تھی جو سائنسی طریقِ کار پر بلا تکلّف ایمان لاسکتا تھا اور بلا جھجک اُس کو نصبُ العین بنا سکتا تھا۔ میں یہ بات واضح کردوں کہ میرا مفہوم یہ نہیں کہ یورپ جائے بغیر آدمی محقّق نہیں بن سکتا (مولانا عرشی مرحوم کی مثال سامنے کی ہے، جو بہ حیثیتِ محقّق خاص حیثیت اور بہ حیثیتِ مدوّن مثالی حیثیت رکھتے تھے) یہاں ایک اتّفاق اور اچھے اتّفاق کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے اور یہ میری راے ہے کہ اِس حُسنِ اتّفاق کے نتائج بہت اہمّیت رکھتے ہیں۔

(۲)

شیرانی صاحب نے اصولِ تحقیق پر کوئی کتاب نہیں لکھی، لیکن اُن کے مختلف مقالوں سے اصولِ تحقیق اور طریقِ کار کی تفصیلات بہ آسانی مرتّب کی جاسکتی ہیں۔ اِس کا اندازہ یوں بھی کیا جاسکتا ہے کہ جو خاکہ انھوں نے بنایا تھا اور جس طرح اُس میں رنگ آمیزی شروع کی تھی اور جو طریقۂ کار اختیار کیا تھا، اُن کے بعد بھی اُسی

طریقۂ کار کی پیروی کی گئی۔ میں اِس مختصر تحریر میں اُن سب اُمور کا بیان تو نہیں کر سکتا، صرف ایک اہم عنصر کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا۔

تحقیق کے طریقۂ کار میں جو اجزا اہم حیثیت رکھتے ہیں، اُن میں سے ایک "داخلی شواہد کا تعیّن" بھی ہے۔ شیرانی صاحب کی تحریروں میں اِس کی کار فرمائی کے اعلا ترین نمونے ملتے ہیں۔ جس وسعت اور جامعیت کے ساتھ اُنھوں نے اِس سے کام لیا، اُس نے در اصل اِس طریقِ کار کی اہمیت اور افادیت کو نمایاں کیا۔ ہجوِ سلطان محمود، یوسف زلیخائے جامی، پرتھی راج راسا، خالق باری اور قصۂ چار درویش سے متعلق مقالات میں اُنھوں نے اِس طریقۂ کار سے مدد لے کر، اِس کی وسیع الذّیل افادیت کو روشن کیا۔ یہ اُن کی اوّلیات میں سے ہے اور آج یہ تجزیاتی انداز متعارف، مقبول اور مفید طریقِ کار ہے۔ اُن کی تحریروں کا جائزہ یہ بتاتا ہے کہ اُنھوں نے داخلی شواہد کو دو حصّوں میں تقسیم کیا تھا: ایک حصّہ الفاظ اور اندازِ بیان سے متعلّق ہے، اور دوسرا حصّہ افراد اور واقعات سے تعلّق رکھتا ہے۔ اُن کے طریقِ کار میں فرد کے ذاتی رُجحانات، معتقدات اور اُس کے اپنے بیانات کی جو اہمیت ہے، اُسی قدر بل کہ اُس سے کچھ زیادہ اہمیت ہے خارجی محرکات کی، جن میں تاریخی، سیاسی، تہذیبی سبھی عوامل شامل ہیں، اور یہاں اُنھوں نے مورّخ کے طریقۂ کار کو اپنایا۔ لفظوں کے ساتھ بھی اُنھوں نے زندہ انسانوں جیسا سلوک کیا کہ اُن کی تاریخی حیثیت کو اوّلیت دی۔ کون سا لفظ کس زمانے سے ہم کو ملتا ہے اور پھر کن معنوی اور صوری تغیّرات سے دوچار ہوا اور اُس تجزیے سے کیا نتائج نکلتے ہیں۔ شاہ نامے کے کئی مباحث، پرتھی راج راسا اور خالق باری کے سلسلے میں اِس طریقِ کار کی مکمّل تفصیلات ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ اُردو میں تحقیق پہلی بار اِس طریقِ کار سے روشناس ہوئی تھی۔ اُن کی تحریروں کو سامنے رکھ کر ہم اُن کی تحقیقی روایت اور طریقِ کار کے دوسرے اجزا کی تفصیلات بہ خوبی مرتّب کر سکتے ہیں اور یہ کام کرنے کا ہے۔

لیکن ایک بار پھر میں یہ گزارش کروں گا کہ شیرانی صاحب کا بڑا کارنامہ یہ

ہے کہ اُنھوں نے ادبی تحقیق کے طریقِ کار کی نشو و نما کے لیے زمین ہموار کی اور حد درجہ ناموافق حالات میں کام کا آغاز کیا۔ آندھی میں چراغ جلانا اور اُسے روشن رکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں، ہاں چراغ سے چراغ جلانا آسان ہے۔ آج جس آسانی سے ہم شخص سے مرعوب نہیں ہوتے، انکار کرنے، قبول کرنے یا رد کرنے میں ہمیں ہچکچاہٹ نہیں ہوتی، شک کرنے میں اور یہی نہیں بل کہ شک اور انکار کو صحیح نتائج کے حصول کا ایک اہم ذریعہ ماننے میں کوئی چیز مانع نہیں آتی، خطاے بزرگاں کو کسی تاویل کے بغیر ہم خطا ہی مانتے ہیں اور بے تکلف اُس کا اظہار کرتے ہیں، عقیدت اور احترام ہمارا راستہ روک نہیں پاتے اور روایت کسی واسطے سے آئی ہو، ہم پرکھے بغیر اُسے قابلِ قبول نہیں سمجھتے؛ منشورِ تحقیق کے یہ سبق پہلی بار شیرانی صاحب ہی نے پڑھائے تھے اور ۲۶،۲۵ سال تک وہ مسلسل اُن کو دُہراتے رہے اور ذہن و شعور کی تربیت کرتے رہے۔

اِس تحریر کے آخر میں تین باتوں کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں: پہلی بات تو یہ ہے کہ شیرانی صاحب نے اصولِ تدوین کی طرف کم توجّہ کی۔ متن کی تصحیح کے اصول اور طریقوں کی تفصیلات اُن کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مجموعۂ نغز کا متن اُنھوں نے مرتّب کیا، لیکن اِس فن میں اُن کا وہ درجہ نہیں جو تحقیق میں ہے۔ تدوین کے طالبِ علم کو اِس فن کی تفصیلات اُن کے یہاں تلاش نہیں کرنا چاہیے۔

دوسری بات تحقیق کی زبان سے تعلّق رکھتی ہے۔ بعض مقامات پر وہ محمد حسین آزاد کی طرح استعاروں کا سہارا لیتے ہیں اور اُس کا تعلّق اداے مفہوم کے تقاضے کے مقابلے میں، حسنِ بیان اور آرائشِ گفتار سے زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ اِس طرح بعض مقامات پر وہ ایسا اندازِ بیان اختیار کرتے ہیں جو اُس لفظی کفایت شعاری سے مطابقت نہیں رکھتا جس کا تحقیق مطالبہ کرتی ہے۔ مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ اُنھوں نے آزاد اور شبلی کی کتابوں کا تحقیق کی روشنی میں جائزہ لیا، لیکن وہ اُن دونوں اساطین کے اسالیب سے متاثّر تھے اور بے ساختگی کے عالم میں بعض اوقات وہ اثر پذیری

اپنے آپ کو نمایاں کرلیتی تھی۔ اِس سے شیرانی صاحب کی اثر پذیری سے زیادہ اُس دور میں شبلی و آزاد کے اثرات کی ہمہ گیری کا بھی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ جو لوگ شیرانی صاحب کی تحریروں کو سرمشق کے طور پر سامنے رکھیں گے، تو اِس کا امکان بہ ہر حال رہے گا کہ اُن کے یہاں وہ احتیاط کار فرما نہ رہے جو اُستاد کی تحریروں میں پائی جاتی ہے۔ اِس لیے اِس پہلو کو پیشِ نظر رہنا چاہیے اور تحقیق کے طالبِ علم کو اِس سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے۔

آخری بات یہ ہے کہ اُن کی مشہور کتاب پنجاب میں اُردو کی لسانی مباحث کے لحاظ سے کیا حیثیت ہے، اِس کے متعلّق تو ماہرینِ لسانیات ہی صحیح راے دے سکتے ہیں، میرا یہ منصب نہیں ہے، لیکن اصولِ تحقیق کے لحاظ سے اِس کتاب میں یہ بات کھٹکتی ہے کہ انتسابِ کلام کے ذیل میں اُنھوں نے ایسی روایتوں کو بھی بلا تکلّف قبول کرلیا ہے اور بناے استدلال بنایا ہے، جن کو خود اُن کے مقرر کردہ اصولوں کے تحت قبول نہیں کیا جاسکتا۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے پہلے سے یہ طے کرلیا تھا کہ ایک خاص علاقہ بہ ہر صورت اُردو کا مولد و منشا ہے اور اِس بنا پر یہ صورتِ حال پیدا ہوئی۔ اِس سے دو اہم باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں: ایک تو یہ کہ تعلّقِ خاطر اور طے شدہ نقطۂ نظر کا جہاں بھی عمل دخل ہوگا، وہاں تحقیق کا عمل دُھندلا جائے گا، وہ محقّق شیرانی صاحب ہی کیوں نہ ہوں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اِس وقت جب میں یہ بات کہہ رہا ہوں، تو دراصل تحقیق کے اوّلین استاد شیرانی صاحب ہی کے پڑھائے ہوئے سبق کو دُہرا رہا ہوں۔ یہ بات اُنھی نے سکھائی تھی کہ قابلِ اعتراض اور ناقابلِ قبول بات جو بھی کہے، وہ مولانا شبلی ہوں یا حافظ محمود خاں شیرانی، اُس کو واضح طور پر ناقابلِ قبول کہنا چاہیے۔ اِس کے بغیر تحقیق کا عمل اپنی افادیت کو برقرار نہیں رکھ پائے گا۔

تحقیق کا مُعلّمِ ثانی

قاضی عبدالودود کو اردو میں تحقیق کا معلّمِ ثانی کہنا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ نئی نسل، تحقیق کے آداب اور انداز سے قاضی صاحب کے توسط سے آشنا ہوئی ہے۔ پچھلے پچّیس تیس برسوں میں احتیاط پسندی کا جو رجحان بڑھا ہے، شک کرنے یا یوں کہیے کہ مضبوط دلیلوں کے بغیر دعووں کو قبول نہ کرنے کا انداز جس طرح فروغ پذیر ہوا ہے اور منطقی استدلال نے جس طرح اہمیت حاصل کی ہے اور زود یقینی اور خوش اعتقادی نے جس طرح کم اعتباری کی سند پائی ہے؛ اُس میں قاضی صاحب کی تحریروں کا بہت بڑا حصّہ ہے۔ اُن کی بے لچک شخصیت، اُن کے بے جھجک اندازِ گفتگو اور اُن کے سخت گیر احتساب نے اِس زمانے میں تحقیق کے طالب علموں کی ذہنی تربیت کی ہے اور اُن کی تحریروں نے یہ بتایا ہے کہ تحقیق کی زبان اور پیرایۂ اظہار میں انشا پردازی، مرصّع کاری اور الفاظ کے بے محابا استعمال کی مطلق گنجایش نہیں۔ اُنھوں نے سچ بولنا سکھایا، مگر اِس سے بڑا کام یہ کیا کہ سچ بولنے کا مطالبہ کرنے کو لازم قرار دیا؛ یہ بہت بڑا کام تھا۔

اردو میں تحقیق کا باضابطہ آغاز تو شیرانی صاحب سے ہوتا ہے۔ اُن کو بہ آسانی تحقیق کا معلّمِ اوّل کہا جا سکتا ہے۔ نئے مآخذ کی تلاش اور اوّلین مآخذ

کی اہمیّت کا احساس اُنھی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اُنھوں نے جرح و تعدیل اور احتساب کی صحت مند روایت قائم کی۔ اُنھوں نے عملی طور پر یہ بتایا کہ عقیدت اور احتساب میں تضاد ہے اور اعترافِ کمال اور احتساب میں تضاد نہیں۔ ہمارا معاشرہ انتہا پسندی کی حد تک روایت پرست رہا ہے۔ وہم پرستی کی جڑیں بھی بہت گہری ہیں۔ مزید ستم یہ ہوا کہ تصوّف کے زیرِ سایہ غیر متصوّفانہ فروعات نے یہاں بہت فروغ پایا اور اُن کے اثر سے مفروضات کو بہ آسانی تسلیم کر لینے کا رجحان مزاجوں میں تہ نشین ہو کر رہ گیا —— شیرانی صاحب نے اِس روایت پرستی پر کاری ضرب لگائی اور ردّ و قبول کے لیے منطقی استدلال کی ضرورت کا احساس دلایا۔

شیرانی صاحب کی تحریروں نے تحقیق کا شعور پیدا کیا، اُن کے تحقیقی کارنامے آج بھی مثال اور معیار کی حیثیت رکھتے ہیں؛ اِس کے باوجود یہ بھی حقیقت ہے کہ اُن کے اثرات نسبتاً محدود رہے۔ اِس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اِس صدی کا ربعِ اوّل حقیقتاً شبلی و آزاد کے اثرات سے معمور رہا ہے۔ مولانا شبلی بہت کچھ تھے مگر محقّق نہیں تھے۔ تحقیق کے لیے جس غیر جذباتی اندازِ نظر کی ضرورت ہوتی ہے، وہ اُن کے مزاج سے دور کی نسبت رکھتا تھا۔ اُن کی تنقیدی بصیرت سے کون انکار کر سکتا ہے۔ وہ سخن فہم اور انشا پرداز درجۂ اوّل کے تھے۔ اُن کا اپنا اسلوب ہے جو جلال و جمال کا مرقّع معلوم ہوتا ہے۔ اُن کے خطیبانہ آہنگ اور جذباتی اندازِ نگارش کے زیرِ سایہ تحقیق بھی ایک دل چسپ چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ پڑھنے والے کا ذہن اِس طرح متاثّر ہوتا ہے کہ پھر طبیعت اِس پر مشکل ہی سے آمادہ ہو سکتی ہے کہ کھُردرے استدلال اور منطقی موشگافیوں کا اُس پر پتھراؤ کیا جائے۔ اور آزاد کے لیے خود شبلی یہ کہہ چکے ہیں کہ وہ گپ بھی ہانکتا ہے تو وحی معلوم ہوتی ہے۔ آزاد کی تنقیدی رایوں سے کم اختلاف کیا جائے گا۔ مختلف شعرا

کے متعلق چند سطروں میں یا چند جملوں میں اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے، بعد کی بہت سی تفصیلات اُسی پر مبنی ہیں؛ مگر اصلاً وہ تھے مرقع نگار اور انشا پرداز، اور اُن کی مرقع نگاری میں افسانہ وحقیقت، دونوں کا فرق مٹ گیا ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے، مرصع کاری اور انشا پردازی کو ہمارے ادب میں شروع ہی سے بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ ایسا نشہ ہے جسے کوئی ترشی نہیں اتار پائی۔ اِس لیے تحقیق کے حقیقی طریقِ کار اور طریقِ اظہار کو زیادہ قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ غیر مشروط عقیدت سے سرشار یا رومانیت زدہ لوگوں نے تو یہ انداز اختیار کیا جیسے "تنقیدِ شعر العجم" جیسی تحریریں بے رحم ذہن کا نتیجہ تخلیق، بے لچک اسلوب کا مظہر اور مجموعی طور پر منفی اندازِ نظر کا مجموعہ ہوں!

قاضی صاحب ایک مدّت سے تحقیقی مضامین لکھ رہے ہیں، مگر یہ واقعہ ہے کہ لگ بھگ ۱۹۵۰ء تک اُن کے اثرات ہمہ گیر نہیں ہو سکے تھے۔ ۱۹۵۰ء کے بعد اُن کے بعض اہم مضامین اور تبصروں نے اچانک ہل چل پیدا کر دی۔ اِن تحریروں میں معلومات کی بہتات، منطقی استدلال کی دل نشینی اور احتساب کی سخت گیری کا وہ انداز تھا جس نے ایک نئے دور کا آغاز کیا۔ میرا خیال یہ ہے کہ اِس صدی کی تیسری دہائی کے آخر تک رومانیت کی لہریں کچھ کم زور پڑنے لگی تھیں، سیاسی حالات تیزی سے بدل رہے تھے، نئے شعور کی کرنیں پھوٹ رہی تھیں، یہاں تک کہ چوتھی دہائی کے وسط سے ادبیات میں شکست و ریخت کا ایک طاقت ور عمل شروع ہوا۔ میری مراد ترقّی پسند تحریک سے ہے۔ میں اِسے خالص ادبی تحریک نہیں سمجھتا، اِس کے جو منفی اثرات پڑے، اُن سے بھی انکار نہیں کرتا؛ مگر یہ تاریخی حقیقت ہے کہ اِس تحریک نے اچانک ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور اُن تبدیلیوں کے لیے راہ ہموار کر دی جن کو قبول کرنے کے لیے تربیت یافتہ ذہن اور مہذّب مزاج اُس وقت تک تیار نہیں ہو پائے تھے (اور شاید

ایک مدت تک تیار نہ ہو پاتے)۔ یہ تحریک جنگل کی آگ کی طرح پھیلی اور خس و خاشاک کے بہت سے انبار خاکستر ہو کر رہ گئے۔ یہ ایک نقطۂ آغاز تھا پرانے تصورات کی شکست کا اور نئے ذہن کی تشکیل کا۔ یہاں تک کہ ملک کی تقسیم کا واقعہ پیش آیا اور اچانک بہت کچھ تلپٹ ہو گیا، چیزیں ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئیں اور اس طرح بھی مختلف سطحوں پر نئے تصورات اور حقیقت پسندی کی نئی سچائیوں کا عمل دخل بڑھا اور تلخ حقائق کو بہ راہِ راست قبول کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ شیرانی صاحب نے جب تحقیق کی روایت کی بنیاد رکھی تھی، اُس وقت زندگی کے بیش تر شعبوں میں روایت پرستی کا عمل دخل تھا، ادبیات میں رومانیت کا بول بالا تھا اور تحقیق گویا خطابت اور مرصع کاری کا مجموعہ تھی۔ قاضی صاحب نے جب اس جادے پر قدم رکھا تو تغیرات کے قدموں کی آہٹیں آنا شروع ہو گئی تھیں اور جلد ہی طوفان پھٹ پڑا۔ پندرہ بیس سال کے بعد تبدیلیوں نے اپنے آپ کو پوری طرح نمایاں کر لیا اور نئے اثرات کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ اس طرح ۵۰ء کے بعد قاضی صاحب کی نگارشات نے اپنے وسیع اثرات کے لیے فضا کو سازگار پایا۔ اسی زمانے میں شیرانی صاحب کی روایت کو گویا ازسرِ نو زندگی ملی اور پس منظر کے طور پر اُس کی اہمیت اور نمایاں ہوئی۔

روایت کو تسلسل حاصل نہ ہو تو وہ ایک وقفے کے بعد بے اثر ہو کر رہ جاتی ہے۔ تحقیق کی جو روایت شیرانی صاحب نے قائم کی تھی، اُس کے تسلسل کے لیے یہ ضروری تھا کہ خبر اور نظر، دونوں کے اعتبار سے کوئی ایسا شخص ہو جو پچھلی روایت میں اضافے کر سکے اور جو معیار سامنے آچکا ہے اُس کو اور بلند کر سکے۔ اس کے بغیر روایت کو وہ توانائی حاصل نہیں ہو پاتی جس کے بل پر وہ اپنے حلقۂ اثر کو وسیع کیا کرتی ہے اور اپنے عناصر کو تاب ناک رکھتی ہے۔ قاضی صاحب کی ہمہ گیر شخصیت کا یہ بڑا ثبوت ہے کہ اُن کے اثر

سے اُس روایت کا تسلسل باقی رہا اُن اہم اضافوں کے ساتھ جن کے بغیر توسیع نہیں ہو پاتی۔ یہ صرف عہد آفریں شخصیت کا کام ہے۔

قاضی صاحب کی تحریروں سے تحقیق کو جو طاقتور عناصر ملے ہیں، اُن میں ظاہری سطح پر شاید سب سے نمایاں چیز تحقیق کی زبان ہے اور وہ اسلوب جو معنویت سے معمور اور رنگینی سے محفوظ ہے۔ سادہ، ہموار اور ایک حد تک کھُردرے پن سے آراستہ۔ اُن کی تحریروں نے یہ سکھایا کہ بہ قدرِ ضرورت الفاظ استعمال کرنا چاہیے، اور بے ضرورت صفاتی الفاظ کی تحقیق میں مطلق گنجایش نہیں۔ صفاتی الفاظ کا غیر محتاط بل کہ غیر ذمّے دارانہ استعمال زبان کا خاصّہ ہو کر رہ گیا ہے۔ یہ دراصل قومی مزاج کی آیئنہ داری کرنا ہے۔ صفاتی الفاظ کا بے محابا استعمال آخر کار رنگین بیانی کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے، جہاں استعاروں کی جگمگاہٹ اور شعری ٹکڑوں کی مرصّع کاری مغالطہ آفرینی کا کام انجام دیتی ہے۔ ہماری تنقید اِس کا شکار ہوئی ہے کہ وہ انشا پردازی کی ترقّی یافتہ شکل معلوم ہوتی ہے۔ شاعری مزاجوں پر اِس قدر حاوی ہو چکی ہے کہ اُس کے اجزا کی آمیزش کے بغیر ہر تحریر روکھی پھیکی لگتی ہے۔ قاضی صاحب کی تحریر، الفاظ کی کفایت شعاری اور اُن کے حد درجہ محتاط استعمال کی نہایت عمدہ مثال ہوتی ہے۔ لفظوں کو قطعیّت کے ساتھ متعیّن معانی میں استعمال کرنا بھی اُن کی تحریر کی خصوصیت ہے۔ اِس سے میری مراد یہ ہے کہ لکھنے والا ایہام کو قطعاً روا نہ رکھّے، کیوں کہ ذومعنی پن سے حقیقت پر حرف آنے لگتا ہے۔ اِسی طرح مجازی معنی کی پرچھائیاں بھی نہ پڑنے پائیں، کیوں کہ اِس طرح حقیقت کے خطّ وخال مسخ ہونے لگتے ہیں اور عدمِ تعیّن کو جگہ ملنے لگتی ہے۔ اِس زمانے میں تحقیق سے تعلّقِ خاطر رکھنے والے نسبتاً نئے لوگوں میں الفاظ کے انتخاب اور اُن کے استعمال میں جس حد تک بھی احتیاط آئی ہے اور اندازِ بیان کی

و

سادگی کو جو ضروری اہمیت حاصل ہوئی ہے؛ یہ درحقیقت قاضی صاحب کی تحریروں کا اثر ہے۔

آج اگر اس بات کو کہا جاتا ہے کہ تحقیق میں شک کو بنیادی حیثیت حاصل ہے، بل کہ اکثر صورتوں میں تحقیق کا آغاز ہی اِسی نقطے سے ہوتا ہے، تو یہ دراصل قاضی صاحب کے نقطۂ نظر کی صدائے بازگشت ہے، اور اِس نقطۂ نظر کے اثرات بہت ہمہ گیر ہیں۔ اِس کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ شک کو بنیادی حیثیت نہ دیے جانے کی وجہ سے فاش غلطیوں کا ارتکاب ہوا ہے اور اُن باتوں کو تسلیم کرلیا گیا (واقعات ہوں یا کلام کا انتساب) جن کو شک کی کسوٹی پر کسا جاتا تو کھوٹاپن خود بہ خود ظاہر ہوجاتا۔ اِس نقطۂ نظر نے آسان پسندی کی نفی کی، خوش عقیدگی پر ضرب لگائی اور یقین کے لیے خیال، قیاس یا محض روایت پر بھروسا کرنے کے بجائے "قابلِ قبول شہادت" کے وجود کو ضروری قرار دیا، بل کہ قابلِ قبول شہادت کو لازمی اور قطعی حیثیت بخشی اور اِس طرح تحقیق کی مشکل پسندی کو آسان پسندی سے قریب ہوجانے سے محفوظ رکھا۔

ایک دوسری اہم بات، جس پر زور دیا گیا، یہ ہے کہ یہ دیکھنا چاہیے کہ جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ تحقیق کے نقطۂ نظر سے قابلِ قبول ہے یا نہیں اور یہ فضول بات ہے کہ اعتراض بدنیتی سے کیا گیا ہے یا کسی اور وجہ سے۔ نیت کو درمیان میں لانے کی بات اُن لوگوں کی وضع کردہ ہے جو سہل پسندی اور غلط نگاری کو جوابی الزام کے پردے میں چھپانا چاہتے ہیں یا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اپنے کسی ممدوح کی پردہ پوشی کی جائے (ایک زمانے میں تنقیدِ شعرالعجم کے متعلق بھی اِسی طرح کی کچھ باتیں کہی گئی تھیں) قاضی صاحب نے اپنی تحریروں کے واسطے سے تسلسل کے ساتھ یہ واضح کیا کہ احتساب کا تعلق صحیح و غلط سے ہے۔ اعتراض اگر صحیح ہے، تو ٹھیک ہے؛ وہ اعتراض کس نیت سے کیا گیا

تھا، یہ غیر متعلق بات ہے اور اس کی کچھ حیثیت نہیں۔

اِسی طرح یار لوگوں نے مثبت اور منفی یا تعمیری و تخریبی کی اصطلاحیں بھی استعمال کرنا شروع کی تھیں۔ اعتراضات کو یہ کہہ کر مسترد کرنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ یہ تو تخریبی انداز ہے یا یہ کہ یہ تو منفی اندازِ نظر ہے۔ مقصد اس سے بھی وہی ہوتا تھا کہ سہل انگاری، کم علمی اور غلط نگاری کی پردہ پوشی کی جائے اور اُس اندازِ احتساب کو کم رتبہ قرار دیا جائے۔ اِس کو یوں بھی کہا جاتا تھا کہ دیکھیے فلاں صاحب کس قدر شریف آدمی ہیں، بس اپنا کام کرتے رہتے ہیں، نہ کسی پر اعتراض کرتے ہیں اور نہ کسی کے عیب نکالتے ہیں؛ یہ ہے تعمیری انداز۔ یہ بے حد خطرناک تعلیم تھی۔ اگر اِس اندازِ فکر کو پھلنے پھولنے کا موقع مل جاتا تو تحقیق تباہ ہو جاتی اور کم علمانہ خفیفُ الحرکاتی کو منزلت حاصل ہو جاتی۔ ہمارے بعض "شرفاے ادب" نے بالواسطہ اِس انداز کی اِس طرح ہمت افزائی کی کہ مفصل تبصرہ نگاری سے امکان بھر احتراز کیا۔ یہ خاموش تائید بھی اور بہت خطرناک۔ بعض حضرات جو مزاجاً سچے دُنیا دار ہیں اور جُل ہوسی جن کا پیشہ ہے اور دنیاوی کاروبار کی طرح، تحقیق کو بھی من جملۂ ذرائع حصولِ شہرت و دولت سمجھتے ہیں؛ وہ خاص طور پر اِس جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کیا کرتے ہیں اور زبانی گفتگو میں اِس کی تبلیغ کرتے رہتے ہیں۔ قاضی صاحب نے اِس زمانے میں احتساب کی اِس روایت کی حرمت کو باقی رکھا اور زبانی گفتگو میں اور عملی طور پر اپنے مفصّل اور نہایت درجہ عالمانہ تبصروں کے ذریعے سے اِس انداز کو فروغ دیا اور تعمیری و غیر تعمیری کی اُن غیر علمی اصطلاحوں کی حقیقت کو بے نقاب کیا۔ قاضی صاحب جیسی دیو قامت شخصیت نہ ہوتی، تو اِس زمانے میں احتساب کی روایت شاید مرحوم ہو کر رہ جاتی اور اِس طرح تحقیق کو بے طرح نقصان پہنچتا۔ قاضی صاحب نے اپنے طرزِ عمل سے اِس بات کو اصول کا درجہ بخش دیا کہ تحقیق اور ذاتی تعلّقات میں کچھ نسبت نہیں۔ اگر کوئی شخص احتساب

کی بنا پر بُرا مانتا ہے تو وہ تحقیق سے واقف نہیں اور جو شخص خیالِ خاطرِ احباب کا لحاظ رکھتا ہے، اُس کے مزاج کو تحقیق سے مناسبت نہیں۔ ایسا شخص شاعر ہو سکتا ہے، انشا پرداز ہو سکتا ہے، پالیٹیشن ہو سکتا ہے، اسمگلر بھی ہو سکتا ہے، محقّق نہیں ہو سکتا۔ خوش اخلاقی کے اِس انفعالی تصوّر میں اور تحقیق کی صداقت ما بین میں کچھ رابطہ نہیں۔

دو اور اہم باتیں ہیں جن پر قاضی صاحب نے مسلسل زور دیا ہے اور اب وہ مسلّمات میں سے ہیں: ایک تو یہ کہ تحقیق کے لیے مزاجی مناسبت ضروری ہے، یہ من جملۂ شرائطِ تحقیق ہے، صرف علم کافی نہیں۔ یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ آدمی پڑھا لکھا ہو یا بہت پڑھا لکھا ہو، لیکن منطقی استدلال کا خوگر نہ ہو، اور اِس طرح وہ ع۱ : دلیل، شہادت اور جرح و تعدیل کا حق ادا نہ کر سکے (جن کے بغیر کوئی بات قابلِ قبول نہیں ہو پاتی) ع۲ : اُس کا لازمی نتیجہ یہ ہو کہ حقائق کے تعیّن اور نتائج کے اخذ میں صحیح طریقۂ کار سے کام نہ لے سکے۔ ع۳ : وہ اُس سخت گیری کا حق نہ ادا کر سکے جو تحقیق کے لیے ضروری ہے۔

دوسرے یہ کہ تحقیق کو قبولِ عام سے دور کی نسبت ہے۔ یہ توقّع کرنا کہ تحقیقی تحریروں کو سب لوگ یا اکثر لوگ پسند کریں گے، تحقیق سے ناواقفیت کا اعلان کرنا ہے اور پست معیاری کو دعوت دینا ہے۔ تحقیق عام پسند چیز نہیں ہو سکتی، اُسی طرح جس طرح وہ آسانی کے ساتھ نہیں ہو سکتی۔ ایک بار ایک صاحب نے قاضی صاحب سے نیازمندانہ شکایت کی کہ آپ کی تحریروں کو بعض اوقات سمجھنے میں الجھن ہوتی ہے۔ قاضی صاحب نے جو کچھ کہا اُس کا مطلب یہ تھا کہ میں سب کے لیے نہیں لکھتا، آپ مت پڑھا کیجیے۔ مقصد یہ تھا کہ تحقیق کو آسان پسندی سے ربط نہیں ہو سکتا اور تحقیقی تحریروں سے کما حقّہٗ فیض یاب ہونے کے لیے بھی مزاجی مناسبت ضروری ہے۔

پس منظر کے نام پر فضول نگاری نے بہت کچھ رواج پایا ہے۔ قاضی صاحب کے تبصروں نے یہ بات واضح کی ایسی اکثر تحریریں محض ثانوی مآخذ سے نقل پر مشتمل ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فضول نگاری کے ساتھ ساتھ غلط نگاری بھی فروغ پاتی ہے۔ مثلاً ایک شخص نے کسی دور کی تاریخ کا پوری طرح مطالعہ نہیں کیا، تاریخ اُس کا موضوع بھی نہیں؛ لیکن وہ دو چار عام تاریخی کتابوں کی مدد سے مثلاً نادر شاہ یا احمد شاہ ابدالی کے ہنگاموں کو نقل کرکے، پس منظر کی لمبی چوڑی کہانی لکھ ڈالتا ہے؛ تو یہ غیر معتبر طریقۂ کار ہوگا۔ تاریخ میں جو تسلسل ہوتا ہے، وہ اِس کا متقاضی ہے کہ اُس کا موضوع کی حیثیت سے مطالعہ کیا جائے۔ ساتھ ہی اُن اصل مآخذ کو بھی دیکھا جائے جو دسترس سے باہر نہ ہوں۔

قاضی صاحب نے بہت سے نئے مآخذ کا اُس وقت پتا دیا جب اُن کا علم اکثر لوگوں کو نہیں تھا۔ اُن کی تحریریں، اُن کے وسعتِ مطالعہ کی شاہدِ عادل ہیں۔ کم ایسے مآخذ ہوں گے جو اُن کی نظر سے نہ گزرے ہوں۔ قاضی صاحب کی تحریروں نے یہ سبق سکھایا کہ تحقیق کے لیے وسیع مطالعے کی شرط ہے اور دوسرے یہ کہ زبان وادب سے تعلّق رکھنے والے کو سبھی مسائل سے واقف ہونا چاہیے، اور فارسی ادبیّات سے کماحقّہ باخبر ہونا چاہیے۔ خود اُن کی وسعتِ مطالعہ کا یہ حال ہے کہ فارسی کی اہم تصانیف کا اُنھوں نے بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے، اِس طرح کہ اُن کتابوں میں مستعمل اہم الفاظ کی فہرستیں بھی وہ تیار کرتے رہے ہیں۔ مثلاً وہ اعتماد کے ساتھ لکھ سکتے ہیں کہ فلاں لفظ شاہ نامہ میں فلاں فلاں مقامات پر آیا ہے۔ ایک صاحب نے تو ایک بار یہ کہا تھا کہ شاہ نامہ پڑھا ہی ہے دو آدمیوں نے، ایک شیرانی صاحب، اور دوسرے قاضی صاحب۔ نقدِ غالب میں جو اُن کا طویل مقالہ ''غالب بہ حیثیتِ محقّق'' شامل ہے، اُس کو پڑھ کر اُن کی فارسی معلومات کا بہ خوبی

اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اب حال یہ ہے کہ قاضی صاحب اِس اعتبار سے "آئڈیل" ہو کر رہ گئے ہیں، کہ مطالعہ ہو تو اِتنا ہو۔ وسعتِ معلومات کے لحاظ سے یہ واقعہ ہے کہ آج اُن کا کوئی حریف نہیں۔ اِس طرح بڑی بات یہ ہوئی کہ تحقیق اور تدوین کے لیے کس قدر وسیع معلومات کی ضرورت ہے، اُس کا صحیح صحیح نقشہ نگاہوں کے سامنے آگیا۔ ورنہ حال تو یہ ہے کہ ایک صاحب مثلاً یہ نہیں جانتے کہ عروض کس بلا کا نام ہے، اُن کو یہ بھی نہیں معلوم کہ تذکیر و تانیث کے مسائل کیا ہیں، لفظوں کی سرگذشت سے اُن کو نہ دل چسپی ہے نہ اِتنا علم ہے؛ لُغت سے ناآشنا، صرف و نحو اور قواعدِ شاعری سے نابلد، املا کے مسائل سے ناواقف؛ مگر تدوین کا اپنے کو اہل سمجھتے ہیں۔ قاضی صاحب کے تبصروں نے ایسے اشخاص کی نااہلی کو ظاہر کیا اور تدوین کے معیار کا نقشہ درست کیا اور وسعتِ مطالعہ کی اہمیّت کو نمایاں کیا۔ تذکرہ نگاری، تاریخ ادب اور عہدِ وسطا اور عہدِ مغل کی تاریخ پر اُن کو ماہرانہ دسترس حاصل ہے مگر اُس کا ذکر ایک مستقل مضمون کا طلبگار ہے۔

ایک اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ قاضی صاحب نے کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی؛ مگر لوگ بھول جاتے ہیں کہ اُن کے مضامین کو اگر مرتّب کر دیا جائے تو بہت سی کتابیں تیّار ہو سکتی ہیں۔ تعیینِ زمانہ، آوارہ گرد اشعار اور جہانِ غالب کے عنوانات کے تحت اُنھوں نے مسلسل مضامین لکھے ہیں اور اِس سلسلے کے مضامین کو یک جا کر دیا جائے تو تین نہایت اہم کتابیں تیّار ہو سکتی ہیں۔ میر، انشا، مصحفی، جرأت، غالب اور سودا (وغیرہ) سے متعلق اُنھوں نے اِس قدر لکھا ہے کہ اُن سے کتابیں تیّار ہو سکتی ہیں، یہی حال اُن کے تبصروں کا ہے جو کئی جلدوں میں سما پائیں گے۔ یہ مضامین معلومات کا گنجینہ ہیں آج شاید ہی کوئی ایسا طالبِ علم ہو جو کسی ایسے تحقیقی موضوع پر کام کرتا ہو جس پر قاضی صاحب نے کچھ لکھا ہے، اور وہ اُن کے مضامین سے

بھرپور استفادہ کرنے پر مجبور نہ ہو۔ میں ایک چھوٹی سی مثال پیش کروں:
کلیاتِ سودا کے نسخہ، مصطفائی پریس پر قاضی صاحب نے ایک مفصّل مضمون
لکھا تھا، اُس مضمون میں اِس قدر معلومات کو یک جا کر دیا گیا ہے اور اتنی
اہم باتیں لکھی گئی ہیں کہ سودا پر اکثر کام کرنے والوں نے اُس سے بہت زیادہ
استفادہ کیا ہے اور اب تک تو یہ حال ہے کہ جو کچھ قاضی صاحب نے
لکھا ہے، اُسی کو دُہرا یا گیا ہے۔ یہ مضمون بجائے خود ایک کتاب کی حیثیت
رکھتا ہے۔ لوگ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ شیرانی صاحب نے بھی شروع میں
بہت کچھ مضامین ہی کی صورت میں لکھا تھا۔ یہ اُردو کی خوش قسمتی تھی کہ اُن
کی زندگی ہی میں وہ سرمایہ کتابی صورت میں سامنے آگیا اور یہ ہماری بدنصیبی
ہے کہ کسی ادارے نے قاضی صاحب کے مضامین کو مرتّب کرنے اور شائع
کرنے کی طرف توجّہ نہیں کی   میں یہاں   اِس طرف بھی اشارہ
کرنا چاہوں گا کہ شیرانی صاحب کی توجّہ کا بڑا حصّہ فارسی سے متعلّق رہا ہے
اردو کا حصّہ کم ہے۔ اِس کے برخلاف، قاضی صاحب کے بیش تر مضامین اردو
ادب سے متعلق ہیں، اگرچہ اُن کا فارسی ادبیّات کا مطالعہ واقعہ یہ ہے
کہ بے کراں ہے اور اِس میں بھی اِس وقت اُن کا کوئی حریف نہیں، کوئی
مقابل نہیں۔ ہاں، اِس کو بھی نظر میں رکھیے کہ اختصار، اُن کی تحریر کا خصوصی
وصف ہے۔ وہ جو کچھ دو صفحوں میں لکھتے ہیں، دوسرا لکھنے بیٹھے تو اُسے دس
صفحوں میں لکھے گا، اور اِس پر بھی اُن کے لکھے ہوئے سیکڑوں بل کہ ہزاروں
صفحات موجود ہیں۔

قاضی صاحب کے معاصرین میں کئی اہلِ علم ہیں جنھوں نے تحقیق اور تدوین
میں نام روشن کیا ہے مگر ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ جب اِن حضرات کی
کوئی کتاب شائع ہوتی ہے تو لوگوں کو اور شاید خود اُن کو بھی، اِس کا انتظار
رہتا ہے کہ دیکھیں قاضی صاحب کیا کہتے ہیں۔ اور یہ واقعہ ہے کہ معاصرین

کی کتابوں پر قاضی صاحب نے جو تبصرے لکھے ہیں، وہ پڑھنے کی چیز ہیں۔ قاضی صاحب کی نظر اور وسعتِ مطالعہ کا یہاں پر اندازہ ہوتا ہے کہ ایک شخص نے کئی سال ایک موضوع پر صرف کیے اور اپنی بہترین کاوشوں کو کتابی صورت میں پیش کیا اور قاضی صاحب نے نہایت آسانی کے ساتھ محلِ نظر مقامات کی نشان دہی کر دی اور جو معلومات خصوصی مطالعے کے بعد پیش کی گئی ہیں، اُن پر اہم اضافے بھی کر دیے۔

پچھلے بیس پچیس برسوں میں ہمارے بعض بزرگوں نے مثبت تحقیق اور منفی تحقیق کی اصطلاحوں کو رواج دیا ہے۔ اِن بزرگوں کو اِن غیر علمی اور غیر حقیقی اصطلاحوں کی ضرورت کا احساس ہوا تھا قاضی صاحب کے تبصروں کو پڑھ کر۔ ایسے مضامین شیرانی صاحب نے بھی لکھے تھے، مگر اُن سے اِن حضرات کو شکایت یوں نہیں ہوئی کہ اُن مرحوم نے اِن صاحبوں کی تحریروں کو اپنا ہدف نہیں بنایا تھا۔ اِس سلسلے میں زیادہ سوجھ بوجھ سے کام لیتے ہوئے "تعمیری تحقیق" کی اصطلاح بھی وضع کی گئی۔ مزید احتیاط یہ کی گئی کہ اِس کے مقابلے میں "تخریبی تحقیق" کو نہیں لایا گیا، کیوں کہ یہ بات معلوم تھی کہ جب تعمیری تحقیق کہا جائے گا تو اُس کا متضاد اپنے آپ سامنے آجائے گا۔ بات کہنے کا یہ وہی انداز ہے جس کو مولانا محمد حسین آزاد سے نسبتِ خاص حاصل رہی ہے۔ آپ میں سے بعض حضرات کو یہ بات یاد ہوگی کہ ۱۹۵۵ اور ۱۹۶۰ کے درمیانی عرصے میں "تعمیری ادب" کی بھی ایک اصطلاح وضع کی گئی تھی۔ مقصد یہ تھا کہ ادب کا یہ بھی تو فرض ہے کہ وہ ترقیاتی کاموں کا تذکرہ کرے۔ حکومت اگر کارخانے اور سڑکیں بنا رہی ہے اور لوگوں کے لیے راشن کی دکانوں پر بازار کے مقابلے میں کچھ کم داموں پر گیہوں کا انتظام کرتی ہے اور ملک

کی ترقی چاہتی ہے، تو ادب میں اِس کا بھی تو ذکر آنا چاہیے۔ ایسا ادب تعمیری ہوگا۔ مطلب وہاں بھی یہی تھا کہ جب ادیب اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی برائیوں کو اپنا ہدف بنائے گا تو گویا وہ تخریبی ادب ہوگا۔ آپ کو یہ بھی یاد ہوگا کہ وہ غیر ادبی اور غیر علمی اصطلاح دو چار سال ہی میں مرحوم ہو گئی تھی۔

تحقیق کے سلسلے میں مثبت اور منفی کی صفات کو قاضی صاحب سے نسبت دی تھی بعض اُن اہلِ علم نے جن کی نگارشات کا جائزہ لیا تھا قاضی صاحب نے۔ یہ قول اگرچہ قطعاً غیر علمی تھا، مگر اِس کے پیچھے جو جذبہ کام کر رہا تھا، وہ قدرتی تھا۔ غلط اندیشی اور سہل انگاری کو عالم آشکارا کیا جائے تو اُس کا ردِّ عمل تو ہوگا اور یہ وہی ردِّ عمل تھا۔ اگر یہی حضرات اِن لفظوں کی تکرار کرتے رہتے تو تعجّب کی بات نہ ہوتی، وہی مثل: کسی کا ہاتھ چلے، کسی کی زبان؛ مگر ہوا یہ کہ بعض اور لوگ بھی اِن لفظوں کو دُہرانے لگے۔ اِن میں وہ بھی تھے جنھوں نے قاضی صاحب کی دو چار تحریریں بھی شاید ہی پڑھی ہوں، بس یہ سُننے کے گنہ گار تھے کہ قاضی عبدالودود بہت سخت گیر ہیں، اُن کا اندازِ نظر منفی ہے، وہ تو بس عیب نکالتے رہتے ہیں۔ جن حضرات نے تحقیق کے سلسلے میں مثبت اور منفی الفاظ کو پہلی بار استعمال کیا تھا یا تعمیری تحقیق کا شوشہ چھوڑا تھا اور وسوسہ دلوں میں ڈالا تھا، وہ لوگ تو بس ایک دو بار کہہ کر خاموش ہو گئے؛ تسلسل کے ساتھ اِن کو دُہرانے کا کام انجام دیا دوسروں نے۔ اِن میں زیادہ تعداد ایسے حضرات کی رہی جن کو اپنے شوق سے یا کسی مجبوری سے ادبی تحقیق کا بھی کام کرنا ہے یا کرتے رہنا ہے اور یہ بھی معلوم ہے کہ قاضی صاحب ابھی زندہ ہیں اور ایسی سب تحریروں کو پڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ درجۂ کمال حاصل کرنے کے لیے مسلسل ریاضت اور بہیم سنجیدہ مطالعے کے پھیر میں کون پڑے، دنیا

کے اور دھندے بھی آخر ہمارے ہی لیے بنے ہیں، اور مضمون کو بھی چھپنا ہے اور کتاب کو بھی شائع ہونا ہے ؛ اِس لیے بہتر یہی ہے کہ اِس خیال کو عام کر دیا جائے کہ تحقیق دو طرح کی ہوتی ہے ؛ ایک مثبت یا تعمیری، جس میں کتاب لکھی جاتی ہے یا مقالہ لکھا جاتا ہے اور دوسری تخریبی یا منفی، جو تبصرے کی شکل میں سامنے آتی ہے اور اُس کتاب یا مقالے کا صحیح احوال بتاتی ہے۔ جب یہ خیال دل میں بیٹھ گیا کہ قاضی صاحب کے تبصرے تو منفی تحقیق کے ذیل میں آتے ہیں، تو اُن کو پڑھنے کی ضرورت کا احساس بھی دل سے نکل گیا۔ یہ بڑی بدنصیبی ہے اُن لوگوں کی جو اِس خیالِ باطل کے اسیر ہو کر رہ گئے ہیں، کیوں کہ اِس طرح ہمارے بہت سے نئے کام کرنے والے اُس وسیع معلومات سے محروم ہو گئے جو اُن تبصروں میں بکھری ہوئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قاضی صاحب کا ہر طویل تبصرہ ایک مستقل کتاب کا حکم رکھتا ہے اور ایسے ہر تبصرے سے ہم کو تحقیق کے اعلا اصولوں کا اور صحیح طریقِ کار کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔

اپنے بزرگوں سے تو مجھے کچھ نہیں کہنا ہے، کیوں کہ اِن حضرات نے سب کچھ جاننے کے باوجود، ایک خاص جذبے کے تحت ایک خیالِ باطل کو پھیلایا ہے ؛ جو لوگ ابھی تازہ واردِ بساطِ تحقیق ہیں اور سیکھنے سمجھنے کی صلاحیت ساتھ لے کر آئے ہیں، اُن سے مجھے کہنا ہے کہ آپ کو قاضی صاحب کے جتنے تبصرے مل سکیں، اُنھیں نہایت غور کے ساتھ دل لگا کر اور نظر جما کر پڑھ جائیے، آپ کو جہاں بہت سی نئی باتیں معلوم ہوں گی، وہاں یہ بات بھی معلوم ہو سکے گی کہ قاضی صاحب نے اپنے تبصروں میں صرف اعتراضات نہیں کیے ہیں، صرف غلطیاں نہیں نکالی ہیں ؛ صحیح بات کو بھی بتایا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جو کچھ لکھا ہے، وہ اگر غلط ہے، تو کیا لکھنا چاہیے تھا۔ یہ بات کبھی تو صاف صاف لکھی ہے اور کبھی بالواسطہ انداز سے اِس کی

تلقین کی ہے؛ یعنی وہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ سفید کو نمایاں کرنے کے لیے سیاہ کو سامنے رکھ دیا جائے۔ جب آپ اِن تبصروں کو پڑھیں گے، تب آپ کو معلوم ہوگا کہ آپ اب تک کتنی بڑی غلط فہمی کا شکار رہے ہیں اور بہکانے والوں نے آپ کو کس قدر وسیع معلومات سے محروم رکھنے کا انتظام کر دیا تھا۔

اختصار کی ضرورت کو نظر میں رکھتے ہوئے میں قاضی صاحب کے بعض تبصروں کے صرف چند مقامات کو پیش کروں گا، مگر آپ اِنھی سے اچھی طرح اندازہ کر لیں گے کہ اِن تبصروں میں صرف اعتراضات ہیں، یا اعتراضات کے بعد ضروری معلومات کو بھی مہیّا کیا گیا ہے۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی نے ایک عمر کی تلاش و جستجو کے بعد فائزؔ کا دیوان مرتّب کیا تھا۔ اُس کے مقدّمے میں اُنھوں نے لکھا تھا کہ فائزؔ کے والد کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ قاضی صاحب نے اِس دیوان پر مفصّل تبصرہ کیا تو سب سے پہلے اِسی بات کو لیا اور لکھا:

> "اعتراف کیا گیا ہے کہ زبردست خاں پدرِ فائزؔ کا نام معلوم نہ ہو سکا۔۔۔ تاریخِ محمّدی میں زیرِ عنوانِ ۱۱۲۵ھ مرقوم ہے:
>
> "محمد خلیل، مخاطب بہ زبردست خاں، ثمّ بہ علی مردان خاں، ابنِ ابراہیم خاں ابنِ امیرالامرا علی مردان خاں۔۔۔"

آپ نے دیکھا کہ یہاں اعتراض نہیں کیا گیا ہے، ایک کمی کی نشان دہی کی گئی اور پھر یہ بھی بتا یا گیا کہ یہ معلومات کہاں سے حاصل ہو سکتی تھی اور اُس معلومات کو بھی پیش کر دیا گیا۔

اِسی تبصرے میں آگے چل کر قاضی صاحب نے لکھا ہے: "اقرار کیا گیا ہے کہ ترجمۂ فائزؔ تذکرۂ کریم الدّین کے سوا کسی دوسرے تذکرے میں نہیں ملا (ص ۳۸) مگر تاریخِ دتاسی (دراصل تذکرہ) سے قطعِ نظر، اُن کا ترجمہ سفینۂ ہندی

(کتب خانۂ خدا بخش، سالِ اتمام ۱۲۱۹ھ) میں موجود ہے۔"

اِس کے بعد سفینۂ ہندی کی متعلقہ عبارت بھی نقل کر دی گئی ہے۔۔ یہاں بھی آپ نے دیکھا کہ اعتراض نہیں کیا گیا ہے، ایک کمی کی پہلے نشان دہی کی گئی اور صرف نشان دہی نہیں کی گئی، اصل ماخذ کا ذکر کیا گیا، اُس تذکرے کے سالِ تکمیل کا ذکر کیا گیا، یہ بھی بتایا گیا کہ وہ کہاں ہے اور پھر پوری عبارت بھی نقل کر دی گئی۔ یہ بات ذہن میں رہے کہ اُس وقت تک سفینۂ ہندی شائع نہیں ہوا تھا۔

اِسی تبصرے میں قاضی صاحب نے پہلے تو یہ لکھا کہ: "جنابِ ادیب نے فائز و حزیں کے تعلقات کا ذکر نہیں کیا۔" اِسے آپ اعتراض کہہ سکتے ہیں؛ مگر اِس کے بعد یہ بھی لکھا کہ: "مجموعۂ گستاخ میں فائز کے نام کے ۳۲ خطوط ہیں، جو ظاہرا اُس مجموعے سے جو اُن کی نظر سے گزرا ہے، غیر حاضر ہیں۔" اِس کے بعد کئی خطوں سے ضروری اقتباس نقل کر دیے ہیں۔ یہ اضافہ ہوا۔

خواجہ احمد فاروقی صاحب کی کتاب میر تقی میر پر قاضی صاحب کا نہایت مفصّل تبصرہ شائع ہوا تھا، اُس میں قاضی صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے: "اصلی مآخذ موجود ہیں تو اُنھی سے کام لینا چاہیے، مصنّف نے اِس قاعدے کو بہت جگہ بے سبب نظر انداز کیا ہے (۱) ریاض الفصحا قدیم ترین کتاب ہے جس میں عرشؔ کا حال ملتا ہے، اور یہ فہرستِ مآخذ میں مندرج ہے؛ لیکن عرشؔ کے ترجمے میں مصنّف نے اِس طرف اشارہ بھی نہیں کیا کہ ریاض میں اُن کا حال ہے۔ (۲) جرأت و میرؔ کی جو حکایت آبِ حیات میں ہے، اُسے مصنّف نے کریم الدّین کے تذکرے سے نقل کر کے یہ اضافہ کیا ہے کہ: "قاسم نے۔۔ جرأت ۔۔۔۔ کے ترجمے میں اِس واقعے کو بھی نقل کیا ہے۔" (ص ۲۵۶)۔ حالاں کہ حکایت کا واحد اصلی ماخذ تذکرۂ قاسم ہے اور کریم الدّین و آزاد دونوں نے اِسے اِسی تذکرے سے لیا ہے۔ مصنّف نے فہرستِ مآخذ میں تذکرۂ

قاسم کا زمانۂ تصنیف بھی نہیں بتایا؛ ناواقف اصحاب اِس غلط فہمی میں مبتلا ہو سکتے ہیں کہ قاسم کا ماخذ تذکرۂ کریم الدین ہے۔"

کہنے کو یہ دو اعتراض ہیں، مگر تحقیق کے طالبِ علم کے لیے اِن میں کئی سبق ہیں تحقیق کے طریقۂ کار کے۔ اصلی اور ثانوی مآخذ کا مسئلہ کیا ہوتا ہے، اصل مآخذ سے استفادے کا التزام کیوں ضروری ہے، تذکرے کا زمانۂ تصنیف لکھنے کا فائدہ کیا ہے اور وہ کہاں اور کیوں ضروری ہے؛ یہ ساری باتیں علم میں آتی ہیں۔

اِسی مصنف نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ "میر کی زبان کا تعلق عوام سے بہت گہرا ہے۔" اِسی سلسلے میں یہ شعر بھی لکھا ہے:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

قاضی صاحب نے اپنے تبصرے میں "زبانِ میر و عہدِ میر" کا ایک عنوان قائم کر کے اِس قول پر مفصل تبصرہ کیا ہے، میں ایک مختصر سا اقتباس پیش کرتا ہوں:

"شعر: عوام سے ہے .... مصنف نے کئی جگہ نقل کیا ہے، مگر وہ اِس کا مطلب ٹھیک نہیں سمجھے۔ میر کو اِس کا رنج ہے کہ شعر کے "خواص پسند" ہونے کے باوجود اُنھیں عوام کو مخاطب کرنا پڑتا ہے .... میر نکات میں اپنا مسلک بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "با عوام کار ندارم۔" ترجمۂ یقین میں ہے: "چوں اکثر عوام نام مرزا از غلطی جانجاناں می گویند، شاعرِ مذکور نظر بر شہرت ہم چنیں موزوں کردہ، اگرچہ نمی باید، کہ گفتگوے ما با خواص است۔" تحقیق کے طالبِ علم کو یہاں معلوم ہوتا ہے کہ عمومی دعوے کس قدر خطرناک اور گم راہ کُن ہو سکتے ہیں اور تحقیق میں اِس عمومیت کی مطلق گنجایش نہیں۔ میں نے محض دو مثالیں پیش کی ہیں؛ اِس تبصرے میں جس قدر اعتراضات ہیں، اُن سے کہیں زیادہ معلومات کو اعتراضات کے ذیل میں جمع کر دیا گیا ہے اور اِس سے بھی بڑھ کر یہ کہ تحقیق کس قدر محتاط نگاری کا مطالبہ کرتی ہے، اُس کا بہت

اچھا علم ہوتا ہے اِس تبصرے کو پڑھ کر۔ مثلاً مصنّف نے لکھا تھا: " آخر زمانے میں اورنگ زیب کے تمام اخراجات بنگال ہی سے پورے ہوتے تھے"۔ قاضی صاحب نے تبصرہ کیا: " تمام کا لفظ قابلِ اعتراض ہے، یہ اُسی صورت میں ہو سکتا ہے کہ اور ذرائعِ آمدنی بالکل بند ہو گئے ہوں"۔ مصنّف نے تاریخِ احمدی کے حوالے سے لکھا تھا کہ " حضرت قدسیہ (اودھم بائی) نے اپنی سال گرہ کا جشن منایا اور اُس میں دو کروڑ روپے صرف کیے"۔ قاضی صاحب نے اِس پر یوں گرفت کی: " مصنّف نے اردو ادب کے مضمون میں بھی اِس جشن کے مصارف کا ذکر کیا تھا اور میں نے معاصر حصہ ۱ میں اُس پر اعتراض کرتے ہوئے یہ مطالبہ کیا تھا کہ وہ تاریخِ احمدی کی اصلی عبارت، جس پر اُن کا بیان مبنی ہے، پیش کریں۔ یہ اُنھوں نے آج تک نہیں کیا۔ اصل یہ ہے کہ اُن کا ماخذ سرکار کی کتاب زوال جلد ۱ ص ۳۲۶ ہے ... یہ احمد شاہ اور صفدر جنگ کی طویل اور تباہ کن لڑائی کے بعد کا زمانہ ہے اور اُس وقت یہ بُری حالت تھی کہ احمد شاہ اور اودھم بائی کی متّحدہ کوشش بھی دو کروڑ کا دسواں حصّہ فراہم نہ کر سکتی تھی ... سلاطینِ مغلیہ کے زمانۂ اقبال کے کسی جشن میں، خواہ وہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اِس کی نصف رقم بھی صرف نہیں ہوئی"۔

یہاں تحقیق کے طالبِ علم کو یہ سبق ملتا ہے کہ تحقیق کو شاعرانہ بیانات سے بالکل پاک ہونا چاہیے، بہ صورتِ دیگر کیا صورتِ حال پیدا ہو جایا کرتی ہے۔ ایسی ہی ایک اور مثال: بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے: " مصنّف کا دعویٰ ہے کہ ہندستان بھر میں تحقیق کے سیکڑوں شاگرد تھے" دس کا بھی پتا مل جاتے تو غنیمت ہے۔ مصنّف نے اِس دعوے کا ثبوت نہیں پیش کیا۔ میں چاہتا ہوں کہ بتائیں کہ ہندستان بھر میں سیکڑوں شاگرد ہونا اُنھوں نے کہاں دیکھا ہے"۔

مختصر یہ کہ قاضی صاحب نے تبصروں کے واسطے سے نئی نسل کو تحقیق کے آداب سکھائے، اصولوں کا عرفان بخشا اور احتیاط کی اہمیت کو ذہن نشیں کیا۔ اُن کے تبصروں میں تحقیق کے طریقۂ کار کے سلسلے میں سب سے زیادہ مواد محفوظ ہے اور تحقیق کا کوئی طالبِ علم اِن تبصروں کو پڑھے بغیر بہت سے ضروری اُمور سے واقف نہیں ہو سکتا۔ اِن کو منفی تحقیق بتا کر، سب سے بڑا ظلم یہ کیا گیا کہ ایک طرف تو اُن تبصروں کی واقعی قدر و قیمت کو دبانے اور کم کرنے کی کوشش کی گئی اور اِس طرح نئے کام کرنے والوں کا بڑا نقصان ہوا کہ وہ ادبی تحقیق کے سلسلے میں طریقۂ کار سے متعلق نہایت ضروری باتوں کے علم سے محروم رہے جا رہے ہیں اور دوسری طرف یہ مغالطہ پیدا ہونے لگا ہے کہ قاضی صاحب نے زندگی بھر صرف چند تبصرے لکھے ہیں۔ یہ اِس سے بھی بڑا نقصان ہے۔ آوارہ گردِ اشعار، جہانِ غالب، تعینِ زمانہ جیسے مستقل سلسلے، اور غالب بہ حیثیتِ محقق یا عبدالحق بہ حیثیتِ محقق جیسے مفصّل مقالے، جن میں بے شمار ضروری معلومات محفوظ ہیں، نئے پڑھنے والوں کی نظر سے اوجھل رہ جاتے ہیں۔ یہ طالبِ علم کا بھی نقصان ہے اور تحقیق کا بھی۔ اِسی طرح زبان سے متعلق مباحث جو اُن کے قلم سے نکلے ہیں، وہ نہایت درجہ معلومات آفریں ہیں۔ میں محض بہ طورِ مثال "آوارہ گردِ اشعار" کی پہلی قسط کی ایک بحث کا حوالہ دوں گا (معاصر حصہ ۱۱) فارسی کی ایک مشہور غزل ہے، جس کے دو شعر یہ ہیں:

دامانِ نگہ تنگ و گلِ حسنِ تو بسیار　　گل چینِ بہارِ تو ز داماں گلہ دارد

در بزمِ وصالِ تو بہ ہنگام تماشا　　نظّارہ ز جنبیدنِ مژگاں گلہ دارد

یہ غزل کس کی ہے اِس سلسلے میں دس گیارہ مختلف مآخذ پر قاضی صاحب نے گفتگو کی ہے اور ہر ماخذ سے متعلق ضروری تفصیل لکھی ہے۔ اِس کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انتسابِ اشعار کا مسئلہ کس قدر پیچیدہ ہے اور صحتِ انتساب

کے علم کے لیے کس قدر مطالعے کی ضرورت ہے، آسانی کے ساتھ اِس سلسلے میں کچھ کہہ دینا تحقیق کے طریقۂ کار کے خلاف ہوگا۔ ایسی بہت سی مثالیں ہر مضمون سے پیش کی جا سکتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر کوئی اچھّا طالبِ علم قاضی صاحب کے لکھے ہوئے تبصروں کو اچّھی طرح پڑھ لے، تو اُس کو ادبی تحقیق کے اصولوں کا اور اُس کے طریقۂ کار کا عملی طور پر علم و عرفان حاصل ہوگا۔ ہم جب یہ کہتے ہیں کہ نئی نسل قاضی صاحب کے واسطے سے تحقیق کے آداب و اصول سے آشنا ہوئی ہے، تو ہمارا مطلب یہی ہوتا ہے کہ قاضی صاحب نے مختلف اہم کتابوں پر اِس طرح نظر ڈالی ہے کہ عملی تحقیق کے سارے گوشے روشن ہوگئے ہیں۔ یہ تبصرے جہاں ایک طرف تحقیق کے اصولوں کا اور طریقۂ کار کا عرفان بخشتے ہیں، وہاں اُن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تحقیق کے لیے شرائط کیا ہیں اور کس طرح کے لوگ تحقیق نہیں کر سکتے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احتیاط، معیار اور راست گوئی جیسے الفاظ کے صحیح معنی کیا ہیں۔ شیرانی صاحب سے جس روایت کا آغاز ہوا تھا، قاضی صاحب نے متعدد اضافوں کے ساتھ اُس کی توسیع کی، اِس فرق کے ساتھ کہ شیرانی صاحب کی توجّہ کا بڑا حصّہ فارسی ادب پر صرف ہوا تھا، اِس کے مقابلے میں قاضی صاحب کی بیش تر نگارشات کا تعلّق اُردو زبان اور ادب سے ہے۔

ایک نیا انتخاب

(رُباعیاں)

ہندستانی بُک ٹرسٹ (بمبئی) نے " جدید اُردو ادب " کے نام سے بارہ جلدوں میں ایک انتخاب مُرتّب کرنے کا فیصلہ کیا ہے، جو نظم و نثر کی مختلف اصناف پر مشتمل ہوگا۔ مُرتّبین کی صراحت کے مطابق یہ انتخاب " اُس عہد سے تعلّق رکھتا ہے جو اقبال اور پریم چند کے بعد شروع ہوتا ہے "۔ اِس قسم کے مُفصّل انتخاب کی ضرورت، اہمیت اور افادیت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے۔ اُردو میں اچھے انتخابات کی کمی محسوس ہوتی ہے اور ایسے انتخابات تو نہ ہونے کے برابر ہیں جن میں کسی خاص عہد کا مفصّل جائزہ پیش کیا گیا ہو؛ اِس لحاظ سے ہندستانی بک ٹرسٹ کا یہ فیصلہ اہم بھی ہے اور قابلِ تعریف بھی۔ اِس انتخابی سلسلے کی پہلی جلد حال ہی میں شائع ہوئی ہے، جو رباعیات کے انتخاب پر مشتمل ہے، مع مقدمہ سردار جعفری۔ مجلسِ ادارت میں تین نام ہیں: فراق گورکھپوری، خدیجہ عظیم، مغنی عبّاس۔ سنہ اشاعت درج نہیں، البتہ سردار جعفری کے مقدّمے کے آخر میں جولائی ۱۹۶۵ء لکھا ہوا ہے۔

بہت دن ہوئے کسی کتاب میں پڑھا تھا کہ جو کام جس قدر مفید اور

اہم ہوتا ہے، اُسی قدر احتیاط کا طلب گار ہوتا ہے اور بے احتیاطی کی صورت میں، نہ صرف یہ کہ اُس کی افادیت ختم ہو جاتی ہے' بل کہ اکثر صورتوں میں اُسی نسبت سے گُم راہ کُن بھی ثابت ہوتا ہے۔ رُباعیات کے اِس انتخاب کو دیکھ کر، اُس قول کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہوا۔ یہ ایک انتخابی سلسلہ ہے اور جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے' اہم بھی ہے اور مُفید بھی ؛ اِس لیے مناسب معلوم ہوا کہ اِس پہلی جلد کا ذرا تفصیل سے جائزہ لیا جائے۔ اِس تبصرے کا مقصد صرف یہ ہے کہ مرتّبین باقی جلدوں میں احتیاط کے تقاضوں کو پوری طرح ملحوظ رکھیں اور اِس اہم کام کی ذمّے داریوں کو محسوس کر کے اِس سلسلے کو مکمّل کریں۔

اِس پہلی جلد کو دیکھ کر شدّت سے اِس کا احساس ہوتا ہے کہ مختصر سی مجلسِ ادارت کے ساتھ ساتھ ایک ایسا ذمّے دار اڈیٹر بھی ضرور ہونا چاہیے تھا جو انتخاب اور ترتیب کے تقاضوں سے باخبر ہوتا اور اُس مخصوص صنف کے متعلّقات سے بھی آگاہ ہوتا۔ اِس پہلی جلد میں جو اہم فرو گذاشتیں راہ پا گئی ہیں، اُس کی بڑی وجہ یہی معلوم ہوتی ہے۔ اِن فروگذاشتوں نے اِس سلسلے کی افادیت کو سخت نقصان پہنچایا ہے اور اِس انتخاب کو غیر معتبر بنا دیا ہے۔

دوسرا اہم مسئلہ زمانے کا تعیّن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرتّبین کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں کہ وہ جس عہد کا انتخاب پیش کرنا چاہتے ہیں' وہ کب سے شروع ہوتا ہے اور وہ کون کون سے شاعر ہیں جن کی تخلیقات کو شاملِ انتخاب ہونا چاہیے۔ یہ اُلجھن اِس وجہ سے اور بڑھ جاتی ہے کہ کتاب میں کوئی مُفصّل مقدّمہ شامل نہیں، جس میں اِس موضوع پر گفتگو کی جاتی، اور یہ بہت بڑی کمی ہے۔ اِس کے بجائے شروع میں ایک صفحے پر گیارہ سطروں کی ایک عبارت ہے؛ اِس عبارت نے ابہام کا دھندلکا اور

بڑھا دیا ہے اور غلط فہمی کے لیے بڑی گنجایش پیدا کردی ہے۔
ایک بدگمانی یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ مُرتّبین نے اہتمام کے ساتھ یہ صورتِ حال پیدا کی ہے، محض اِس لیے کہ اِس طرح وہ اُس سرمایے کو بھی اِس انتخاب میں شامل کرسکیں جو حقیقتاً اُن کے مُقرّرہ دور کے حدود سے باہر ہے۔ ذیل میں پہلے وہ گیارہ سطریں نقل کی جاتی ہیں، جن کی حیثیت مقدّمۂ کتاب کی سی ہے:

"ادب کی تاریخ میں جدید اور قدیم کے درمیان حد کھینچ کر کوئی تاریخ مقرر کرنا بڑا مشکل کام ہے، لیکن پھر بھی بعض اوقات تحریکیں سنگِ میل بن جاتی ہیں۔ اُردو ادب کی تاریخ میں دو تحریکیں اہم ہیں: ایک سرسیّد تحریک، جس کا آغاز محمد حسین آزاد اور حالی سے ہوا اور اختتام اقبال پر۔ دوسری ترقی پسند تحریک جو ۱۹۳۰ء کے بعد شروع ہوئی۔

پیشِ نظر انتخاب جو بارہ جلدوں میں "جدید اُردو ادب" کے نام سے پیش کیا جا رہا ہے، اُس عہد سے تعلّق رکھتا ہے جو اقبال اور پریم چند کے بعد شروع ہوتا ہے۔ تسلسل کے باوجود یہ ادب کی نئی سمت ہے۔ ترقی پسند تحریک ہماری سیاسی تحریکِ آزادی کا ایک حصّہ تھی، لیکن یہ عہد جدّت پسندی اور نئے اُفق کی تلاش کا عہد ہے۔ اِس ادب کا کیا کارنامہ ہے، یہ اِن بارہ جلدوں کے انتخاب سے ظاہر ہوگا۔"

مرتّبین نے اُردو ادب کو دو اہم تحریکوں کے تحت دو ادوار میں تقسیم کیا ہے: ایک کا تعلّق سرسیّد تحریک سے ہے، دوسرے کا ترقی پسند تحریک سے۔ مرتّبین کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنی آسانی کی خاطر جس طرح چاہیں، ادوار کی تقسیم کریں؛ لیکن اِس عبارت میں جو عدمِ وضاحت ہے، نامناسب اختصار نے

جس طرح ابہام پیدا کیا ہے اور مرتبین جس طرح کئی باہم مختلف باتوں کو جلدی سے کہہ کر آگے بڑھ گئے ہیں، اُس سے کئی الجھنیں پیدا ہوگئی ہیں۔

منقولہ عبارت کے پہلے پیراگراف کی آخری سطر "دوسری ترقی پسند تحریک جو ۱۹۳۰ء کے بعد شروع ہوئی" محلِ نظر ہے۔ جب یہ متعیّن ہے کہ ہندستان میں اِس تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں[1] ہوا، تو پھر "۱۹۳۰ء کے بعد" کے ابہام کے لیے کیا گنجایش رہتی ہے؟ اگر مُرتّبین کی نیت بہ خیر ہے، تو اُن کو صفائی کے ساتھ زمانے کا تعیّن کرنا چاہیے۔

مُرتّبین اُس دور کا انتخاب پیش کرنا چاہتے ہیں "جو اقبال اور پریم چند کے بعد شروع ہوتا ہے" لیکن وہ اِس کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ اقبال تک کا زمانہ سرسیّد تحریک کا زمانہ ہے اور اقبال کے بعد ترقی پسند تحریک کا دور شروع ہوتا ہے اور یہ مجوّزہ انتخابی سلسلہ "اُسی دور سے تعلّق رکھتا ہے"۔ یہ غلط فہمی پیدا کرنے والی تقسیم ہے۔ مُرتّبین کو صراحت کے ساتھ یہ لکھنا چاہیے تھا کہ یہ انتخاب ۱۹۳۰ء کے بعد کے ادب سے تعلّق رکھتا ہے اور ترقی پسند تحریک بھی اُس دور کی ایک تحریک تھی؛ لیکن اُن کے مبہم اندازِ تحریر سے یہ مُتبادر ہوتا ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد کا زمانہ صرف ترقی پسند تحریک کا زمانہ ہے اور مُرتّبین کا اصل مقصد اُس تحریک کے زیرِاثر پیدا شدہ ادب کا انتخاب پیش کرنا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں، وہ اِس تحریک کی اہمیّت کا احساس کرانا چاہتے ہیں اور یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اِس تحریک کے زیرِاثر "ادبِ عالیہ" کی تشکیل ہوئی ہے۔

لطیفہ یہ ہے کہ ایک طرف تو مرتبین نے ۱۹۳۰ء کے بعد کے زمانے کو ترقی پسند تحریک کا عہد قرار دے کر، یہ باور کرانا چاہا ہے کہ یہ عہد ادبی

---

[1] تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو سردار جعفری کی کتاب ترقی پسند ادب کا پانچواں باب۔

تخلیق کے لحاظ سے زرّیں عہد ہے اور یہ انتخاب بتائے گا کہ "اِس ادب کا کیا کارنامہ ہے"؛ دوسری طرف عملی طور سے یہ ثابت کیا ہے کہ کم ازکم رباعی کی صنف کی حد تک یہ دور تہی داماں ہے۔ اُنھوں نے لکھا ہے کہ اُن کا یہ انتخاب "اُس دور سے تعلق رکھتا ہے جو اقبالؔ اور پریم چند کے بعد شروع ہوتا ہے"؛ اقبالؔ ۳۸ء میں مرحوم ہوئے اور اِس انتخاب میں سب سے پہلا نام مولانا آسیؔ غازی پوری کا ہے، جو ۱۹۱۷ء میں[1] واصل بہ حق ہوئے تھے، اور دوسرا نام جگت موہن لال رواںؔ کا ہے، جو ۱۹۳۴ء میں[2] اِس دنیا سے اٹھے ہیں۔

اِس مجموعے میں درجِ ذیل شعرا کا انتخاب شامل کیا گیا ہے: آسیؔ غازی پوری، جگت موہن لال رواںؔ، تلوک چند محرومؔ، یگانہؔ چنگیزی، فانیؔ بدایونی، فراقؔ گورکھ پوری اور جوشؔ ملیح آبادی۔

آسیؔ غازی پوری کے لیے لکھا جا چکا ہے کہ وہ ۱۹۱۷ء میں مرحوم ہوئے تھے؛ اِس انتخاب میں اُن کو شامل کرنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ میرزا غالبؔ، اقبالؔ کے ہم عصر تھے۔ رواںؔ ۱۹۳۴ء میں مرحوم ہوئے، اُن کی رباعیاں ۱۹۲۸ء سے پہلے عالمِ وجود میں آچکی تھیں اور اُن کا مجموعۂ کلام روحِ رواں (جس میں سے رباعیاں منتخب کی گئی ہیں) ۱۹۳۰ء سے پہلے معرضِ طبع میں آچکا تھا[3]۔

---

[1] مقدمۂ دیوانِ آسیؔ، موسوم بہ عین المعارف، طبعِ دوم، مطبوعۂ آسی پریس گورکھ پور۔ حضرت آسیؔ کا دیوان میری دسترس سے باہر تھا، محبِّ مکرّم ڈاکٹر محمود الٰہی کی عنایت سے زیارت ہوئی۔

[2] یادِ رفتگاں، مصنفہ جگرؔ بریلوی۔

[3] یہ مجموعہ مصنف کی زیرِ نگرانی ۱۹۲۸ء میں نامی پریس لکھنؤ میں چھپا تھا۔ حال ہی میں اترپردیش اردو اکادمی نے اُسی اشاعت کا عکسی اڈیشن شائع کیا ہے۔

اِسی طرح یگانہ، فانی اور تلوک چند محروم کے ناموں کو بھی اِس فہرست میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ فانی ۱۹۴۱ء میں مرے ہیں اور اُن کی شاعری کے شباب اور تکمیل کا زمانہ وہ ہے، جب ترقی پسند تحریک کا تصوّر عالمِ خیال میں بھی صورت پذیر نہیں ہوا تھا۔

اِس کے ماسوا، جب تک کوئی شاعر کسی تحریک سے متاثر نہ ہوا ہو اور اُس کے کلام میں یہ اثرات ظاہر نہ ہوئے ہوں، اُس وقت تک محض اِس بنا پر کہ وہ اُن دنوں زندہ تھا اور شعر بھی کہتا تھا؛ اُس کے کلام کو اُس تحریک کے ادب کا حصّہ بتانا، یا نئے ادبی تصوّرات سے آراستہ ادب کی فہرست میں اُس کو بھی داخل کر لینا درست نہیں۔ فانی اور یگانہ کا کلام سب کے سامنے ہے اور اُن کے خیالات سے بھی لوگ واقف ہیں۔ فانی کی قدامت پسندی کا حال تو یہ تھا کہ وہ (بعض روایتوں کے مطابق) اقبال کو شاعر ماننے کے لیے تیار نہیں تھے۔ اور یگانہ نے ترقی پسند ادب کا نام "ادبِ خبیث" رکھا تھا۔ اور ترقی پسند ادب کیا، وہ دراصل جدید ادب سے سخت بیزار تھے۔ آیاتِ وجدانی کا وہ اڈیشن جس میں تشریحات بھی شامل کی گئی ہیں، اِس سلسلے میں دیدنی ہے۔ یہ لوگ از سر تا پا قدیم ادبی روایات کے قائل بل کہ پرستار تھے اور آخر تک اُن کا ایمان سلامت رہا۔ فانی کی قنوطیت، فلسفۂ جبر سے اُن کی عقیدت اور موت سے اُن کی شیفتگی کچھ ڈھکی چھپی بات نہیں؛ اِس کے باوصف اُن کے کلام کو اُس عہد کا کارنامہ سمجھا گیا ہے جو جدید ذہن اور جدید ادبی روایات کا عہد ہے اور مرتّبین کے بہ قول، ترقی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے! یہ بات بھی نہیں کہ ترقی پسند اہلِ قلم اِن امور سے بے خبر ہوں؛ اِس تحریک کے ایک معتبر ترجمان سردار جعفری کا ایک قول فانی کے بارے میں نقل کرنا کافی ہوگا:

"فانی اور اصغر کا ذکر میں اِس لیے نہیں کروں گا کہ ایک نے

اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھن لگا لیا، اور دوسرے کا تصوف بے وقت کی راگنی تھا۔ اِن دونوں کے یہاں سے چند اچھے شعر چُنے جا سکتے ہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے اِن کی شاعری، ترقّی پسند تحریک پر اثر انداز نہیں ہو سکی۔" (ترقّی پسند ادب، طبع دوم، ص ۱۶۷)

یہی سردار جعفری اِسی کتاب میں یگانہ کے متعلق لکھتے ہیں:

"حضرت جگر مراد آبادی نے جب ۳۹ء یا ۴۰ء میں اپنی غزل میں ترقّی پسندوں کے خلوص اور نیت پر حملہ کیا اور انھیں "قوم و وطن کا بت پرست" قرار دیا اور اُس کے بعد مرزا یگانہ چنگیزی نے غزل کے سوا کسی اور صنف کو شاعری ماننے ہی سے انکار کر دیا اور ترقّی پسند ادیبوں اور ادب کے لیے انتہائی غیر ادبی زبان استعمال کی" (ص ۲۲۰)۔

اِن سارے حقائق کو نظر انداز کر دیا گیا محض اِس لیے کہ جو دور ترقّی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے، اُس کو ہر حیثیت سے ادبی سرمایے کا مخزن ثابت کیا جا سکے اور زمانے کے تعیّن میں جو ابہام شروع میں پیدا ہوا ہے یا جس کو پیدا کیا گیا ہے، اُس کو آخر تک اُسی خوبی کے ساتھ نبایا جا سکے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ یگانہ کی رباعیوں کا مجموعہ "ترانہ" ۱۹۳۴ء سے پہلے شائع ہو چکا تھا۔

تلوک چند محروم کا تعلّق پرانی نسل سے ہے، اُس نسل سے نہیں جس کی شاعری ۳۰ء کے بعد معرضِ اظہار میں آئی یا ترقّی پسند تحریک کے زیرِ اثر اُس میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ محروم صاحب کے کلام کا بیش تر حصّہ چھپ چکا ہے؛ اُس کے مطالعے کی اگر ایک بار بھی زحمت گوارا کر لی جائے، تو یہ بات صاف ہو جائے گی کہ وہ ہر اعتبار سے قدیم مکتبۂ فکر سے تعلّق رکھتے تھے۔ نہ وہ جدید ادبی تحریکوں سے متاثر ہوئے نہ اُنھوں نے اِن کو متاثر کیا۔

جوش صاحب اِس زمانے کے آدمی ہیں۔ اُن کی شاعری کے لیے یہ کہنا

کہ وہ اُس دور کا سرمایہ ہے جو ترقی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے خلافِ حقیقت ہے۔
اِس کے ساتھ ساتھ یہ بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ جوشؔ صاحب کی شاعری ترقّی پسند تحریک کے زیرِ اثر عالمِ وجود میں نہیں آئی، نہ اُن کو باضابطہ ترقّی پسند کہا جا سکتا ہے۔ اُن کے کلام کا ایک قابلِ ذکر حصّہ وہ بھی ہے جس میں اُن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے جو ترقّی پسند تحریک کے منشور اور اُس کی مختلف دفعات کی رو سے، رجعت پرستی کا اعلا نمونہ ہیں۔ اور اِس بات کو کچھ دیر کے لیے درمیان نہ لایا جائے کہ وہ ترقّی پسند تھے یا نہیں؛ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اُن کی بیش تر رباعیاں جو اِس انتخاب میں شامل ہیں، اُن کے مجموعے جنون و حکمت سے ماخوذ ہیں، جو پہلی بار مئی ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا تھا اور اُس وقت تک جوشؔ صاحب کس حد تک ترقّی پسند تھے، اِس کا اندازہ اُن کی اِس رباعی سے کیا جا سکتا ہے جو اِس مجموعے میں شامل ہے اور جسے مرتّبین نے قابلِ انتخاب نہیں سمجھا ہے:

ہر سانس کو وقفِ صد شرارت کر دیں — اخلاق کی کچھ عجیب حالت کر دیں
مفلس کہ امیروں کے گنانتے ہیں گناہ — دولت انھیں دے دو تو قیامت کر دیں

جوشؔ دراصل رومانی شاعر ہیں اور رومانیت کسی قید و بند کی متحمل نہیں ہوتی۔ مفروضات پر عمارت تعمیر کر لینا شیوۂ عام بنتا جا رہا ہے۔ پہلے بعض ضرورتوں کے تحت کچھ مفروضات کی تخلیق کی جاتی ہے اور پھر اُن مفروضات کو اِس طرح وسعت بخشی جاتی ہے کہ سارے مقاصد اُن میں سما جائیں۔ ایک طرف تو مرتّبین اقبالؔ کو حالیؔ کا ہم نوا اور سرسیّد تحریک کے دور کا آدمی بتاتے ہیں اور دوسری طرف آسیؔ، محرومؔ، یگانہؔ، رواںؔ اور فانیؔ کو اُس دور میں شامل کرتے ہیں جو ترقّی پسند تحریک کا دور ہے اور جو ۱۹۳۶ء سے شروع ہوتا ہے اور اِس میں اُن کو کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔

حسرتؔ ہوں یا فانیؔ، یگانہؔ ہوں یا اصغرؔ، رواںؔ ہوں یا محرومؔ؛ یہ سب حضرات مرے کسی سنہ میں ہوں، لیکن اپنی شاعرانہ روایتوں کی بنا پر یہ سب ہیں ایک دور کے، ایک قبیلے کے اور ایک نسل کے۔ اگر بیسویں صدی کے آغاز سے ۳۵ء تک کے زمانے کو ایک دور قرار دیا جائے، تو یہ سب شاعر بہ شمولِ اقبالؔ اِس دور کے شاعر قرار پائیں گے۔ اِس انتخاب کی دوسری جلد غزلیات پر مشتمل ہوگی (مرتّبین کی صراحت کے مطابق) سوال یہ ہے کہ اُس میں حسرتؔ، اصغرؔ، فانیؔ، یگانہؔ وغیرہ شامل ہوں گے یا نہیں؟ اگر شامل ہوں گے، تو پھر یہ کہنا کہ یہ انتخاب اُس عہد سے تعلّق رکھتا ہے جو ترقّی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے، قطعاً بے معنی بات ہوگی۔ اور اگر یہ لوگ شامل نہیں ہوں گے، تو پھر رباعیات کے اِس انتخاب میں آسیؔ، رواںؔ، یگانہؔ وغیرہ کو شامل کرنے کی کیا تاویل کی جا سکتی ہے؟ ـــــ یہ سارے ستم ڈھاتے ہیں محض اِس ضد نے کہ ترقّی پسند تحریک کے نام سے جس دور کا تعیّن کیا گیا ہے اور جس کا انتخاب پیش کیا جارہا ہے، اُس کو ہر صنفِ سخن کے اعتبار سے زرّیں عہد ثابت کیا جائے، خواہ اِس کوشش میں تاریخِ ادب کا چہرہ مہرہ بگڑ جائے۔ چوں کہ کوئی مفصّل مقدّمہ شاملِ کتاب نہیں، جس میں اِس سوال پر مفصّل گفتگو کی نوبت آتی؛ اِس لیے مرتّبین کو کوئی دقّت بھی محسوس نہیں ہوتی۔

زمانے کے تعیّن میں جو خلطِ مبحث ہوا ہے، اُس کا سب سے زیادہ افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ جن شاعروں کی شاعری نے واقعتاً ۳۶ء کے بعد نشو ونما پائی اور اُنھوں نے اِس عہد کی مختلف تحریکوں سے اثر بھی قبول کیا، وہی اِس انتخاب میں شامل نہیں ہو سکے۔ ممکن ہے کہ مرتبّین کی نظر میں اِن تمام شاعروں کی رباعیاں کم رتبہ ہوں؛ اِس صورت میں صحیح طریقہ یہ ہوتا کہ اِس کا اعتراف کرکے، صنفِ رباعی کو انتخابی اصناف کی فہرست سے خارج کر دیا جاتا۔

کتاب کے شروع میں سردار جعفری کا ایک دیباچہ شامل ہے جس میں رباعی کے ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ سات صفحوں پر مشتمل ہے، جن میں سے چار صفحوں میں فارسی میں رباعی کے ارتقا پر روشنی ڈالی گئی ہے، حالاں کہ اِس کی مطلق ضرورت نہیں تھی۔ اِس موضوع پر کئی کتابیں لکھی جا چکی ہیں، جن صاحبان کو صنفِ رباعی کے ارتقا کا تاریخ و تحقیق کی روشنی میں جائزہ لینا منظور ہو، وہ اُن سے استفادہ کر سکتے ہیں۔ اِس کے بجائے اُردو میں رباعی کے ارتقا پر اگر مختصر سی بحث کی جاتی تو ایک کام کی بات ہوتی؛ سو اُس سے یہ دیباچہ بالکل خالی ہے۔

ایک اور ناتمامی کا اِس دیباچے میں شدید احساس ہوتا ہے: دیباچہ نگار نے تین صفحوں میں صرف دو رباعی گو شعرا جوشؔ اور فراقؔ کا تفصیل سے ذکر کیا ہے اور متعدد مثالوں سے اِن کی خصوصیاتِ شاعری کو واضح کیا ہے؛ اُن سے بجا طور پر یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ جب سات شاعروں کو اِس انتخاب میں شامل ہونے کا اہل سمجھا گیا تھا تو باقی شاعروں نے کیا گناہ کیا تھا کہ دیباچہ اُن کے تذکرے سے خالی رہا؟ یہ بڑی کمی ہے۔ فاضل دیباچہ نگار نے فراقؔ کا جس تفصیل کے ساتھ ذکر کیا ہے، وہ دل چسپ سہی، لیکن یہ حقیقت ہے کہ رباعی کا جو فن ہے، اُس لحاظ سے وہ رواںؔ، یگانہؔ اور فانیؔ سے کہیں کم رتبہ ہیں۔ اُن کی بیش تر رباعیاں اُن ساری خامیوں سے معمور ہیں جن کا وجود کسی بھی رباعی گو شاعر کو کم رتبہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہو سکتا ہے۔ یہ موضوع بجائے خود تفصیل طلب ہے، اِس لیے فی الوقت اِس سے قطعِ نظر کی جاتی ہے۔

انتخاب اشعار کا ہو یا شاعروں کا، دونوں کا کچھ نہ کچھ تعلق ذاتی پسند ناپسند سے ضرور ہوتا ہے؛ اِس لیے اگر کسی فرد یا افراد کے انتخاب سے کچھ لوگ

پوری طرح متفق نہ ہوں تو یہ کوئی تعجّب کی بات نہیں ہوگی؛ لیکن کبھی اختلاف کسی ایسے نقطے پر بھی ہو سکتا ہے جہاں یہ بات پوری طرح صادق نہ آتی ہو؛ ایسی ہی ایک فروگذاشت کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

مرتّبین نے جن شاعروں کو شاملِ انتخاب کیا ہے، اُن کے لحاظ سے، یہ صرف ۳۰ء کے بعد کا انتخاب ہرگز نہیں؛ پھر اِس میں امجد حیدر آبادی کا شامل نہ ہونا کسی طرح قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ امجد کا وہی زمانہ ہے جو یگانہ، فانی اور تلوک چند محروم کا زمانہ ہے۔ اُن کی رباعیوں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ وہ زندگی بھر رباعیاں کہتے رہے۔ اِس میں شک نہیں کہ وہ رباعی کے فن سے باخبر تھے اور وہ کم از کم آسی غازی پوری سے بہتر رباعی گو تھے۔

اِس انتخاب میں ایک اور بات بھی کھٹکتی ہے اور وہ ہے مختلف شعرا کی رباعیوں کی تعداد۔ اِس سلسلے میں سب سے زیادہ محلِّ نظر ہے فراق صاحب کا نام۔ اُن کی ۱۸۷ رباعیاں شاملِ انتخاب ہیں، جن میں سے بیش تر رباعیاں کسی اچھّے انتخاب میں جگہ پانے کی ہرگز مستحق نہیں معلوم ہوتیں، جب کہ رواں اور یگانہ کی صرف ۴۴، ۴۴ رباعیاں منتخب کی گئیں۔ مرتّبین یہ کہہ سکتے ہیں کہ اُن کی نظر میں اِن شعرا کی اِتنی ہی رباعیاں قابلِ قبول تھیں؛ لیکن ایک پڑھنے والا جب یہ دیکھتا ہے کہ فراق کی ۱۸۷ رباعیوں میں ایسی ایسی کم رتبہ رباعیاں شامل ہیں جن کو کسی اوسط درجے کے انتخاب میں بھی کسی قیمت پر شامل نہیں کیا جا سکتا؛ اِس کے علاوہ، ایسی سقیم رباعیوں کی بھی خاص تعداد ہے جن میں ایسے عیوب نمایاں ہیں جن کو رباعی کا فن گوارا ہی نہیں کر سکتا اور جن میں سے ہر رباعی کے ایک ایک دو دو مصرعے ایسے بے جوڑ ہیں جیسے کسی نو مشق نے کسی اُستاد کے اچھّے مصرعوں پر کم زور مصرعے چسپاں کر دیے ہوں؛ تو اُس کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔

ہیں بہ طورِ مثال یہاں فراقؔ کی صرف ایسی پانچ رباعیاں درج کرتا ہوں، اِن سے کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مضمون کی طوالت کا خوف اگر مانع نہ ہوتا تو یہ تعداد بہ آسانی پچیس گنا ہو سکتی تھی :

انگور سے شعلوں کی لویں اے ساقی　　جنبش میں ہیں مشرق کی بھویں اے ساقی
آباد ترا میکدہ، صبحِ نو کی　　ہر جام سے پھوٹیں گی پویں اے ساقی

جو حجلۂ تاک میں چھپی ہے ساقی　　پیغمبرِ انقلاب بھی ہے ساقی
ڈھلتے ہی پلٹ گیا وہ تقدیرِ جہاں　　کروٹ سے شراب کھنچ رہی ہے ساقی

اک لال کہیں بھڑک رہا ہے ساقی　　اک شعلہ کہیں بھڑک رہا ہے ساقی
رہ رہ کے چھلکتا ہوا خونِ انگور　　یا جام کا دل دھڑک رہا ہے ساقی

یہ درجہ تپش کا کون ناپے ساقی　　اِس آنچ کے راز کون جانے ساقی
ہم پوچھ چکے ہیں آفتابوں سے بھی　　سوزِ پیمانہ کون سمجھے ساقی

وہ صبح کہاں، شام کہاں ہے ساقی　　وہ نام کہاں، کام کہاں ہے ساقی
جس کفر، جس اسلام سے دنیا بدلی　　وہ کفر، وہ اسلام کہاں ہے ساقی

یہ رباعیاں (ایسی بہت سی دوسری رباعیوں کی طرح) "ادبُ العالیہ" تو بڑی چیز ہے، کسی معمولی درجے کے انتخاب میں بھی شامل کرنے کے قابل نہیں۔ اِس انتخاب کا یہ بے حد کم زور پہلو ہے اور مرتبّین کی خصوصی توجّہ کا طلب گار۔

مرتبّین نے یہ صراحت نہیں کی کہ اُنھوں نے کس شاعر کے کس مجموعے سے رباعیاں منتخب کی ہیں اور اُس مجموعے کے اگر ایک سے زیادہ اڈیشن شائع

ہو چکے ہیں، تو کون سا اڈیشن پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ صرف جوشؔ کی رباعیوں کے ذیل میں اُن مجموعوں کی نشان دہی کی گئی ہے جن سے رباعیاں ماخوذ ہیں، لیکن اڈیشن کا تعیّن وہاں بھی نہیں۔ اِس سے کئی خرابیاں ظہور میں آتی ہیں۔

مصنّف کی زندگی میں کسی مجموعے کے دو یا زیادہ اڈیشن شائع ہو چکے ہوں تو یہ عین ممکن ہے کہ دوسرا اڈیشن یا آخری اڈیشن، ترمیم اور اضافوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہو، اور ایسا اکثر ہوتا ہے؛ اِس صورت میں ظاہر ہے کہ دونوں مجموعوں میں تعدادِ کلام کے ساتھ ساتھ متن میں بھی اختلاف ہو سکتا ہے اور اِس صورت میں نظرِ ثانی شدہ اشاعت کا متن صحیح تسلیم کیا جائے گا اور اگر کوئی شخص اُس پُرانے اڈیشن کو انتخاب کی بنیاد قرار دے تو اُس کو غلط سمجھا جائے گا۔ مثال کے طور پر عرض کروں کہ اِس انتخاب میں جوشؔ کی ۲۰۰ رباعیاں شامل ہیں، جن میں سے ۱۰۲ رباعیاں اُن کے مجموعے جنون و حکمت سے ماخوذ ہیں۔ یہ مجموعہ پہلی بار ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا تھا، اِس کا دوسرا اڈیشن کتب خانۂ تاج آفس بمبئی نے شائع کیا (جس پر سنہ طباعت درج نہیں)۔ اِن دونوں مجموعوں کا مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ بہت سی رباعیوں کا متن باہم مختلف ہے۔ انتخاب کرنے والوں نے صراحت نہیں کی، اِس صورت میں یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ کسی شخص کے سامنے پُرانا اڈیشن ہو اور وہ اُس دوسرے اڈیشن سے باخبر نہ ہو اور جو انتخاب سامنے ہے اُس کی رباعیوں کا متن اُس پہلے اڈیشن سے مختلف ہو اور اِس صورت میں وہ شخص اُن رباعیوں کو غلط سمجھے۔

مجموعے کے نام اور اڈیشن کی صراحت سے ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہوتا ہے کہ انتخاب کرنے والا مجبور ہوتا ہے کہ وہ جن شاعروں کا انتخاب پیش کر رہا ہے، پہلے اُن کے مختلف مجموعوں کا حال معلوم کرے، اُن مجموعوں کی مختلف اشاعتوں

کے متعلق معلومات حاصل کرے اور معتبر اڈیشن کو ماخذ قرار دے۔ عدمِ صراحت کی صورت میں اِن نہایت ضروری اُمور کی پابندی ضروری نہیں رہتی اور آسان پسندی کے تحت جو کتاب بہ آسانی ہاتھ آجاتی ہے، اُس سے کام چلالیا جاتا ہے۔ اِس انتخاب میں یہ خامی موجود ہے اور اِس خامی نے اِس انتخاب کو بہ لحاظِ صحتِ متن درجۂ اعتبار سے ساقط کر دیا ہے۔ مثالوں سے اِس کا اندازہ ہوگا۔

اِس سلسلے میں احتیاط سے کام نہ لینے کا سب سے زیادہ دل چسپ مظاہرہ ہوا ہے فراؔق صاحب کے انتخاب میں۔ یہ بات لکھی جاچکی ہے کہ رباعیات کے اِس انتخاب کی تین رکنی مجلسِ ادارت کے ایک رکن فراؔق صاحب بھی ہیں؛ اُن کی رباعیوں کا مجموعہ روپ، الہٰ آباد سے شائع ہوا تھا اور اُسی زمانے میں آثر لکھنوی (مرحوم) نے ایک مفصّل مضمون میں بہت سی رباعیوں کی نمایاں خامیوں کی طرف توجّہ[1] دلائی تھی۔ ۱۹۵۹ء میں کلّیاتِ فراؔق کا پہلا حصّہ گلِ نغمہ کے نام[2] سے شائع ہوا، جس میں رباعیوں کی خاصی تعداد موجود ہے۔ اِن میں روپ کی بہت سی رباعیاں بھی ہیں اور متعدّد رباعیاں ترمیم شدہ صورت میں ملتی ہیں۔ اصولاً اب اگر فراؔق صاحب کی رباعیوں کا کوئی انتخاب مرتّب کیا جائے اور اُس میں وہ رباعیاں بھی شامل کی جائیں جو روپ اور گلِ نغمہ دونوں میں موجود ہیں، تو اُن رباعیوں کا وہی متن صحیح ہوگا جو گلِ نغمہ میں ہے — لیکن مرتّبین نے اِس مسلّمہ قاعدے کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ اِس انتخاب میں جو رباعیاں شامل کی گئی ہیں اور جو گلِ نغمہ

---

[1] یہ مضمون مرحوم کے مجموعۂ مضامین چھان بین میں شامل ہے، طبعِ اوّل جنوری ۱۹۵۰ء، مطبوعۂ سرفراز قومی پریس لکھنؤ۔

[2] گلِ نغمہ، ناشر: ادارۂ انیسِ اُردو، الہٰ آباد۔ سالِ طبع: ۱۹۵۹ء۔

اور روپ میں مشترک ہیں؛ مقابلہ کرنے پر معلوم ہوا کہ وہ روپ ہی سے ماخوذ ہیں۔ فراق صاحب کے انتخاب کا آغاز اِس رباعی سے ہوتا ہے:

ہر جلوے سے اک درس نمو لیتا ہوں   چھلکے ہوئے صد جام و سبو لیتا ہوں
اے جانِ بہار! تجھ پہ پڑتی ہے جب آنکھ   سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

یہ رباعی روپ میں اِسی طرح ہے۔ اِس رباعی میں آثر صاحب نے خاص طور سے "چھلکے ہوئے" پر اعتراض کیا تھا کہ یہ شاعر کے اصل مفہوم کے منافی ہے۔ تیسرے مصرع میں تنافرِ لفظی بھی چشمک زن تھا۔ فراق صاحب نے اِس میں اِس طرح ترمیم کی کہ یہ عیوب نکل گئے۔ گلِ نغمہ (ص ۴۳۹) میں یہ رباعی اِس طرح ملتی ہے:

ہر جلوے سے اک درسِ نمو لیتا ہوں   لبریز کئی جام و سبو لیتا ہوں
پڑتی ہے جب آنکھ تجھ پر اے جانِ بہار   سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

یہ گویا بسم اللہ ہی غلط ہوئی۔ انتخاب میں ایک رباعی کا تیسرا مصرع ہے: یہ روپ، یہ لوچ، یہ ترنم، یہ نکھار (ص ۱۰۲)۔ روپ میں یہ مصرع اِسی طرح ہے، لیکن گلِ نغمہ میں اِس کی صورت یہ ہے، ع: یہ سج، یہ دھج، یہ نرم اجالا، یہ نکھار (ص ۴۵۵)۔

اور جہاں کسی قدیم اڈیشن کو انتخاب کی بنیاد بنانا ضروری تھا، وہاں اُس کے بجائے نئے لیکن ناقابلِ اعتبار اڈیشن کو منتخب کیا گیا۔ اِس کی سب سے اچھی مثال یگانہ کے انتخاب میں ملتی ہے۔ یگانہ کی رباعیوں کے مجموعے کا نام ترانہ ہے، یہ صرف ایک بار چھپا تھا۔ یگانہ کی زندگی ہی میں لاہور سے اُن کے کُل کلام پر مشتمل ایک مجموعہ گنجینہ کے نام سے شائع ہوا تھا، جو مالک رام صاحب کی رِوایت کے مطابق یگانہ کی اجازت کے بغیر چھاپ لیا گیا تھا۔ مالک رام صاحب نے مجھ سے کہا تھا کہ خود یگانہ نے ایک ملاقات میں اُن سے اِس کی شکایت کی تھی۔ اس لحاظ سے یگانہ کی رباعیات کے انتخاب کے لیے ترانہ اصل ماخذ کی حیثیت

رکھتا ہے؛ لیکن رباعیوں کی ترتیب اور متن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرتّبین نے گنجینہ کو بنیادِ انتخاب قرار دیا ہے۔ اِس کے نتیجے میں اختلافِ متن کی جو پریشان کُن صورت پیدا ہونا چاہیے تھی، وہ پیدا ہوئی ہے۔

لیکن سب سے بڑا ستم مرتّبین نے یہ کیا ہے کہ بہ قلم خود اصلاح دینے میں بھی تکلّف نہیں کیا ہے اور مختلف شعرا کے مصرعے اِس دراز دستی کا شکار ہوئے ہیں۔ میں یہ بالکل نہیں سمجھ سکا کہ آخر مرتّبین کو اصلاح کا حق کس طرح حاصل ہو گیا اور وہ کون سا اصول ہے جس کی رو سے کسی انتخاب کے مرتّبین کو یہ حق مل جاتا ہے کہ وہ شاعروں کے کلام میں حسبِ مرضی تصرّف سے بھی کام لے سکیں۔ تفصیل درجِ ذیل ہے:

رواںؔ:

رواںؔ کی رباعیوں کا مجموعہ اردو مرکز لاہور نے شائع کیا تھا۔ اُس کے بعد غزلوں اور رباعیوں کا مکمل مجموعہ روحِ رواں کے نام سے رواںؔ نے خود مُرتّب کیا تھا اور اُنھیں کی زیرِ نگرانی نامی پریس لکھنؤ میں ۱۹۲۸ء میں چھپا تھا۔ اِن دونوں مجموعوں کی رباعیوں میں باہم خاصے اختلافات ہیں اور اِس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر نے ترمیم سے کام لیا ہے۔ مرتّبین نے حسبِ معمول صراحت نہیں کی، لیکن مقابلہ کرنے پر معلوم ہوا کہ روحِ رواں کو انتخاب کی بنیاد بنایا گیا ہے اور یہ بالکل صحیح ہے۔ رواںؔ کی رباعیوں کے جو مصرعے ہدفِ تصرّف بنے ہیں، وہ درجِ ذیل ہیں۔ اِن میں سے بعض تصرّفات تو دراز دستیِ کاتب کا کرشمہ معلوم ہوتے ہیں، لیکن کچھ مصرعوں میں ایسی تبدیلیاں ملتی ہیں کہ اُن کو مرتّبین کی ریاضت کے سوا اور کسی چیز سے تعبیر کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ تصرّفاتِ کتابت کے سلسلے میں یہ بات خاص طور سے قابلِ لحاظ ہے کہ اگر مصرع ساقط الوزن ہو جائے یا اُس کی معنویت پر حرف آجائے، اُس صورت میں ذہن فوراً اِس طرف منتقل ہو جاتا ہے کہ یہ

کتابت کی غلطی ہو سکتی ہے؛ لیکن اگر مصرع بہ لحاظِ وزن بھی درست ہو اور معنویت بھی برقرار رہے؛ اُس صورت میں اکثر یہ ہوگا کہ اُس تحریف شدہ صورت ہی کو صحیح سمجھا جائے گا اور اِس کا گمان بھی نہیں ہوگا کہ یہاں کتابت کی کوئی غلطی بھی ہو سکتی ہے۔ کتابت کی ایسی غلطیاں گُم راہ کُن ہوتی ہیں۔ ذیل کے مصرعوں میں اِس نوعیت کی بھی کچھ بہترین مثالیں ملیں گی:

روحِ رواں	انتخاب
خود حسنِ عمل ہے آپ انجامِ عمل	حسنِ عمل آپ ہی ہے انجامِ عمل
جب چشم ہوائے شوق سو جاتی ہے	جب دل میں ہوائے شوق سو جاتی ہے
تاروں نے کہا کہ ہم رہیں گے یوں ہی	تاروں نے کہا ہم تو رہیں گے یوں ہی
جس نے پہلے[۱] عنایتیں کی ہوتیں	جس نے شاید عنایتیں کی ہوتیں
زنجیر ہے اور پاؤں غائب ہیں رواں	زنجیر ہیں اور پاؤں غائب ہیں رواں
فطرت کہتی ہے ظلمتوں کے پسِ پشت	فطرت کہتی ہے ظلمتوں سے پسِ پشت
مستی پابندِ مُل ۔۔۔۔۔۔	ہستی پابندِ مُل نہیں ہونے کی
مخمورِ مے سحر ہیں ۔۔۔۔۔۔	مخمورِ مے سحر میں مرغانِ چمن

یگانہ چنگیزی:

یگانہ کی رباعیوں کا واحد مستند مجموعہ ترانہ ہے مگر مرتّبین نے گنجینہ کو ماخذ بنایا ہے۔ ذیل میں جن مصرعوں کے آگے قوسین میں (گ) لکھا ہوا ہے، اُس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مصرعے گنجینہ اور ترانہ دونوں میں اِسی صورت سے ہیں اور مرتّبین نے اِن مصرعوں کا متن اِن دونوں سے

---

[۱] روحِ رواں میں یہ مصرع متن میں اِسی طرح ہے جس طرح انتخاب میں ہے، لیکن غلط نامے میں یہ ہدایت کی گئی ہے کہ یہاں "جس نے شاید" کے بجائے "جس نے پہلے" لکھا جائے۔ مرتّبین نے غلط نامہ دیکھنا کچھ ضروری نہیں سمجھا۔

مختلف بنا کر پیش کیا ہے۔

انتخاب	ترانہ
دل ایک تڑپ میں تا حدِ دل پہونچا	دل ایک تڑپ میں تا درِ دل پہنچا (گ)
لو دیکھ لو اب عیش پرستی کی دشا	لو دیکھ لو اب عیش پرستوں کی دسا (گ)
منجدھار تو کیا ہے، آگ میں کود پڑوں	منجدھار تو کیا ہے آگ میں کود پڑیں (گ)
چل پھر کے ذرا دیکھ جھجکنا کیا ہے	... جھچکنا[1] کیا ہے (گ)
سبزے پہ جڑھا رنگ مہکتے ہی بنی	.... لہکتے ہی بنی (گ)
کیا پیرِ فلک تاو دکھاتا ہے ہمیں	.... دکھاتا ہے مجھے (گ
ساقیِ دکن ہم بھی ترے دور میں ہیں	ساقیِ ازل ہم بھی ترے دور میں ہیں
جب تک نہ اُٹھا لے دل لگانے کے مزے	جب تک نہ اٹھائے دل لگانے کے مزے
پردہ اٹھے تو نور ہی نور ہیں ہم	پردہ یہ اٹھے تو نور ہی نور ہیں ہم

مندرجۂ بالا مصرع، جس رباعی کا دوسرا مصرع ہے، اُس کا پہلا شعر یہ ہے:

فانوسِ خودی میں آپ مستور ہیں ہم
پردہ یہ اٹھے تو نور ہی نور ہیں ہم

یہ رباعی ترانہ میں موجود نہیں، البتہ آیاتِ وجدانی، غالب شکن اور گنجینہ میں شامل ہے۔ آیاتِ وجدانی کے تین اڈیشن شائع ہوئے ہیں اور تینوں پیشِ نظر ہیں؛ اُن سب میں، بہ شمولِ غالب شکن و گنجینہ، دوسرا مصرع اِس طرح ہے: پردہ یہ اٹھے تو نور ہی نور ہیں ہم۔ مصرع ''یہ'' کے بغیر بھی بہ لحاظِ

---

[1] جھجکنا اور جھچکنا، دونوں مصدر ہیں۔ یگانہ نے اپنے مزاج اور معمول کے مطابق نسبتاً کم استعمال ہونے والے مصدر کو منتخب کیا۔ ترانہ اور گنجینہ دونوں میں ''جھچکنا'' ہی ہے۔ مرتبین نے اِس فرق کو ملحوظ رکھنا غالباً کچھ ضروری نہیں سمجھا۔ ''جھچکنا'' میں وحشت کرنے کا مفہوم بھی شامل ہوتا ہے اور اِس لحاظ سے یہ مصدر ''جھجکنا'' سے زیادہ تہ دار ہے۔

وزن اور بہ لحاظِ معنی درست رہتا ہے؛ اِس لیے ایسے مقامات نہایت درجہ مغالطہ آفریں ہو جاتے ہیں۔

فانیؔ بدایونی:

فانیؔ کا کلیات ۱۹۴۸ء میں حیدرآباد سے شائع ہوا تھا۔ اُس سے پہلے باقیاتِ فانی، عرفانیاتِ فانی اور وجدانیاتِ فانی شائع ہو چکے تھے۔ یہ مجموعے اُن کی زندگی میں چھپے تھے۔ اِن کے سنہ اشاعت بالترتیب یہ ہیں: ۱۹۲۶ء، ۱۹۳۹ء، ۱۹۴۰ء۔ (دیوانِ فانی کا بھی ذکر کیا گیا ہے لیکن یہ میری نظر سے نہیں گزرا)۔ سب سے زیادہ رباعیاں عرفانیات میں ہیں۔ فانی کے کلام کا انتخاب کیا جائے تو یہ لازمی ہوگا کہ کلیات کے بجائے، اِن مذکورہ مجموعوں کو ماخذ بنایا جائے؛ لیکن مختلف شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ مرتبین نے کلیاتِ فانی سے کام لیا ہے۔ میں نے انتخاب کے مصرعوں کا تقابل مذکورہ مجموعوں سے کیا ہے اور کلیات کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔ مصرعے کے آگے قوسین میں اگر مثلاً (عرفانیات۔ کلیات) لکھا ہوا ہے تو اِس کا مطلب یہ ہے کہ دونوں میں اِس مصرعے کی ایک ہی صورت ہے اور مرتبین نے اِن دونوں سے علاحدہ ایک نئی صورت گڑھی ہے۔

انتخاب	
پستی و بلندی سے غم آغوش گزر	پستی و بلندی سے ہم آغوش گزر (عرفانیات۔ کلیات)
نیرنگِ نگاہ و ہوش ہے ہر ذرہ	نیرنگِ نگاہ و گوش ہے ہر ذرہ (عرفانیات)
اک خاک کے پتلے کو قیامت کا غرور	اس خاک کے پتلے کو.... (وجدانیات)
ہلکے ہیں یہ نقش اور گہرے ہیں کہیں	ہلکے ہیں کہیں یہ نقش گہرے ہیں کہیں (عرفانیات)
چھپتی ہے چھپانے سے حقیقت بھی کہیں	چھپتی ہے چھپائے سے... (عرفانیات)
جو دیکھ رہا ہوں میں وہ تصویریں ہیں	جو دیکھ رہا ہوں مری تصویریں ہیں (〃 〃)
ہر بو میں چھلکتا ہے رخِ یار کا رنگ	ہر بو میں جھلکتا ہے.... (〃 〃)

انتخاب

پھر دل میں وہ آیا لے کے نشتر کوئی — پھر دل میں وہ یاد لے کے نشتر آئی (عرفانیات کلیات)

مرجاؤں تو اعتبار آئے شاید — مرجاؤں تو ۔ ۔ ۔ ۔ (وجدانیات ″)

دوزخ میں سمائی ہوئی جنت دیکھی — دوزخ میں سموئی ہوئی ۔ ۔ ۔ (عرفانیات ″)

فراق کی جو رباعیاں منتخب کی گئی ہیں، اُن میں سے کچھ روپ میں موجود ہیں اور کچھ گلِ نغمہ میں۔ لیکن کچھ رباعیاں ایسی بھی ہیں جو اِن دونوں مجموعوں میں نہیں ملتیں۔ مرتبین نے حسبِ معمول یہ صراحت نہیں کی کہ یہ کہاں سے ماخوذ ہیں؛ اِس لیے اِن رباعیوں کے متن کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ جو رباعیاں روپ اور گلِ نغمہ سے ماخوذ ہیں؛ اُن کے بعض مصرعوں کا اختلاف درج کیا جاتا ہے۔ ذیل کی رباعی میں ردیف اصل کے خلاف بدلی ہوئی ملتی ہے:

وہ نکھرے بدن کا مسکرانا توبہ — رس کے جوبن کا گنگنانا توبہ
کانوں کی لووں کا تھرتھرانا کم کم — چہرے کے تل کا جگمگانا توبہ

یہ رباعی صرف روپ میں موجود ہے، گلِ نغمہ میں موجود نہیں۔ روپ میں ردیف "توبہ" کے بجائے "ہے ہے" ہے، یعنی: "وہ نکھرے بدن کا مسکرانا ہے ہے" ایک اور رباعی میں ردیف اصل کے خلاف بدلی ہوئی ملتی ہے:

معصومیِ حسن چھیڑ جائے جیسے — نرمی جمال گدگدائے جیسے
کچھ پوچھ نہ ایسی لاجونتی کی حیا — شرماتے ہوئے بھی شرم آئے جیسے

یہ رباعی بھی گلِ نغمہ میں شامل نہیں، روپ سے ماخوذ ہے، اور روپ میں اِس کی ردیف "جیسے" کے بجائے "جس کو" ہے، یعنی: "معصومیِ حسن چھیڑ جائے جس کو"۔

انتخاب	
یوں ہی نظر آئے روئے حسن خنداں	یوں ہی نظر آئے ترا روئے خنداں (روپ)
آنکھوں میں نکلتے بیٹھتے دن کی بہار	آنکھوں میں نکلتے بیٹھتے ۔۔۔ (روپ)
رس میں ہے کنوارپن کے ڈوبا ہوا روپ	رس میں ہے کنوارے پن کے۔۔۔ (روپ گلِ نغمہ)
یہ رم، یہ جھجک، سپردگی کی یہ ادا	یہ نرم جھجک، سپردگی کی یہ ادا (〃 〃)
تلوؤں سے مسل رہا ہے آنکھیں آہو	تلوؤں سے مل رہا ہے۔۔۔ (〃 〃)
وہ چہرہ کہ جیسے سانس لیتی ہو نظر	وہ چہرہ کہ جیسے سانس لیتی ہو سحر (روپ)
کھلتی کلی مسکراتے ہونٹوں کی لچک	کھلتی کلی مسکراتے ہونٹوں کی مہک (روپ)
اک جانِ بہار اٹھی ہے آنکھیں ملتی	اک جانِ بہار اٹھتی ہے۔۔۔ (〃)
مواج ہے آب و گل کی روحِ حساس	معراج ہے آب و گل کی۔۔۔ (〃)
احساں کو بھی بدحواس کر دیتا ہے	احسان بھی بدحواس ۔۔۔ (گلِ نغمہ)
اک فرد کی قسمت کوئی تقدیر نہیں	اک شخص کی قسمت ۔۔۔ (گلِ نغمہ)

جوشؔ کی بیشتر رباعیاں، اُن کے مجموعۂ رباعیات جنون و حکمت سے ماخوذ ہیں۔ یہ دو بار شائع ہوا ہے، مرتبین نے صراحت نہیں کی کہ اُن کے پیشِ نظر کون سا اڈیشن تھا، لیکن دونوں اشاعتوں سے مقابلہ کرنے پر معلوم ہوا کہ مرتبین نے اشاعتِ ثانی کو ماخذ بنایا ہے اور یہ بالکل درست ہے۔ ذیل کے اختلافات اِسی اشاعتِ ثانی پر مبنی ہیں:

انتخاب	جنون و حکمت
مڑ کر بھی مٹے ہوئے نظاروں کو نہ دیکھ	مڑ کر بھی مٹے ہوئے مزاروں کو نہ دیکھ
پیدا ہو خود سے، کامرانی ہے وہی	پیدا ہو جو خود سے، کامرانی ہے وہی
بن جائے گی وہ شے بھی فسانہ اک دن	بن جائے گی یہ شے بھی ۔۔۔۔
تو پیکرِ عصمت ہے، پریشاں کیوں ہے	تو پیکرِ عصمت ہے، پشیماں کیوں ہے
ہر فلسفۂ حیات کہتا ہوں میں	ہر فلسفۂ حیات ۔۔۔۔

ہر شے میں نہاں خیر کا جوہر دیکھا
گردن تیری ہے تیری باہیں گویا
یارب وہ کبھی زینتِ پہلو بھی ہو
سر سے گئی دل میں تری تصویر لیے
ہر دل ہمہ تن گوش نظر آتا ہے
پینے میں کسر نہ چھوڑ اے خانہ خراب
آتی ہے گھٹا مست بنائے گی ہمیں
اس رات کے بعد کوئی بھی رات نہ ہو
باغوں پہ وہ چھائی پھر جوانی ساقی
دوزخ کے تخیّل میں بڑھاپا کاٹا

ظلمت میں چمک رہی ہے بجلی جیسے
اور اس پہ یہ انگڑائی کا عالم مت پوچھ

ہر گام میں جس کا وزن گھٹ جاتا ہے
تھم تھم کے ٹپک رہے ہیں میرے آنسو
وہ برف کے جاڑے، وہ دھواں برساتیں

اُٹھ لمحۂ موجودہ کی خوراک نہ بن

ہر شر میں نہاں .....
گردن میری ہے .....
یارب وہ کبھی زینتِ پہلو بھی بنے
سر سے گئی دل میں اُن کی تصویر لیے
ہر دل ہمہ تن جوش نظر آتا ہے
..... اوخانہ خراب
آئی ہے گھٹا .....
اس رات کے بعد پھر کوئی رات نہ ہو
باغوں پہ وہ چھا گئی جوانی ساقی
دوزخ کے تخیّل میں بڑھاپا بیتا
عرش و فرش[1]
ظلمت میں چمک رہی ہے افشاں جیسے
اور اس پہ یہ انگڑائی کا عالم کہ نہ پوچھ
سنبل و سلاسل[2]
ہر گام پہ جس کا .....
...... آنسو میرے
وہ برف سے جاڑے ....
آیات و نغمات[3]
اُٹھ لمحۂ موجود کی خوراک نہ بن

---

۱ پہلا اڈیشن، شائع کردہ کتب خانہ تاج آفس بمبئی، سالِ طبع ۱۹۴۸ء۔
۲ پہلا اڈیشن، شائع کردہ کتب خانہ // // // ۱۹۴۷ء۔
۳ پہلا اڈیشن، مکتبۂ اردو لاہور ۱۹۴۱ء۔

جس سمت میں اے دوست نظر جاتی ہے — جس سمت بھی اے دوست.....
کاکل کھل کے بکھر رہی ہے گویا — کاکل کھل کر.....

کتاب کے آغاز میں ہندستانی بک ٹرسٹ کا تعارف شامل ہے. جس میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ "ہندوستانی بک ٹرسٹ (بمبئی) علم وادب کا ایک غیر تجارتی ادارہ ہے" اِس کے اہم ترین مقاصد میں "طباعت کے معیار کو بلند کرنا" بھی شامل ہے۔ اگر کسی شخص نے اِس ادارے کی شائع کی ہوئی کوئی اور کتاب نہ دیکھی ہو، صرف یہی انتخاب اُس کے سامنے ہو اور وہ اِس عبارت کو صحیح نہ سمجھے، تو یہ تعجّب کی بات نہیں ہوگی۔ کتاب اِس قدر بے احتیاطی کے ساتھ مُرتّب کی گئی ہے کہ اُس کو کسی "غیر تجارتی ادارے" سے منسوب کرنے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی اور اِس قدر غلط اور بھدّے پن کے ساتھ چھپی ہے کہ "طباعت کے معیار کو بلند کرنا"، اِس کے لیے پھبتی کا حکم رکھتا ہے۔ کتابت کی غلطیوں نے بیسیوں مصرعوں کو ساقطُ الوزن کر دیا ہے اور بھدّی چھپائی نے دیدہ زیبی کے لیے مطلق گنجایش نہیں چھوڑی۔ مرتّبین نے صحتِ متن کی تکمیل کے خیال سے کاما اور اضافت کے زیر جا بہ جا لگائے ہیں، لیکن متعدّد مقامات پر ان ضروری چیزوں کے غلط استعمال نے مفہوم کو خبط کر دیا ہے۔

ایک احساس یہ بھی ہوتا ہے کہ شاید کوئی صاحب اوزانِ رباعی سے کما حقّہٗ واقف نہیں تھے، ورنہ شاید اِس انتخاب میں اِس قدر ساقط الوزن رباعیاں نظر نہ آتیں۔ رباعی کے اوزان، جیسا کہ سب کو معلوم ہے، خاصے پیچ دار ہیں اور جب تک اُن سے پوری طرح شناسائی نہ ہو، تصحیح کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ اِس کا یقین یوں بھی ہو جاتا ہے کہ جہاں ایک طرف بعض حروف کے اضافے یا کمی نے اُن رباعیوں کو اِس انتخاب کے اندر ساقطُ الوزن کر دیا

ہے. جو اصل مجموعوں میں بالکل صحیح ہیں، وہاں دوسری طرف بعض ایسی رباعیاں بھی منتخب کی گئی ہیں جو بجائے خود ساقطُ الوزن معلوم ہوتی ہیں، اور یہ سب فراقؔ صاحب کی ہیں، مثلاً:

گنگا وہ بدن کی جس میں سورج بھی نہائے | جمنا بالوں کی تان بنسی کی اڑائے
سنگم وہ کمر کا آنکھ اوجھل لہرائے | تہ آب سرسوتی کی دھار بل کھائے

چوتھا مصرع ساقط الوزن ہے۔ صحیح پڑھنے کے لیے لفظِ "تہ" کی اضافت کو ختم کرنا ہوگا۔ اِس رباعی پر آثر صاحب یہ اعتراض کر چکے ہیں۔

زلفوں کی یہ رات بیکراں اے ساقی
شب اندر شب ہے صنوفشاں اے ساقی
تاروں بھری رات میں یہ تاروں بھری رات
بل کھائی ہوئی جبیں کی کہکشاں اے ساقی

چوتھا مصرع ساقطُ الوزن ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ یہ مرتّب کی بے نیازی کا کرشمہ ہے یا اپنے معمول کے مطابق فراقؔ صاحب ہی نے اِس صنعت کو برتا ہے۔

ذیل میں ایسے کچھ مصرعے درج کیے جاتے ہیں، جن کو کاتب صاحب کی دراز دستی نے یا مُرتّب کی بے نیازی نے صحّتِ وزن سے محروم کر دیا ہے۔ ہر مصرعے کے آگے انتخاب کا صفحہ نمبر بھی لکھ دیا گیا ہے:

دل میں دیکھا تو آئینے کی صورت (۱۹)
دیکھا بھی سینے کے اندر دیکھا (۲۱)
دم بھر نہ طبعِ آرزو شاد ہوئی (۲۴)
صبحِ خنداں کی ایک حنائی انگشت (۲۹)
یعنی ایک پیچ و تاب بھی رہتا ہے (۳۴)
اے شمع تیری حیاتِ فانی کیا ہے (۴۷)
ہر جلوے سے ایک درسِ نمو لیتا ہوں (۷۵)

مضمون خاصا طویل ہو گیا، اِس لیے مزید مثالوں سے قطعِ نظر کرتا ہوں۔
آخر میں مزید دو باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے:

مرتّبین نے کاما اور اضافت کے زیر اور تشدید لگانے کا بھی اہتمام کیا ہے، صحّتِ متن کے نقطۂ نظر سے یہ نہایت ضروری بات ہے، لیکن اِن میں احتیاط کی ضرورت اور زیادہ ہوتی ہے، جس کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ ذیل میں صرف چند مصرعے بہ طورِ نمونہ پیش کیے جاتے ہیں، جن میں اضافت کے زیر صحّتِ متن کے بجائے، غلط سازیِ متن کا ذریعہ بن گئے ہیں:

مے خانے میں کفرِ دین ہو جاتا ہے (۱۳۶)
درویشِ زبوں نہ شاہ بہتر نکلا (۱۴۵)
آلودۂ ابرِ صبح تاباں جیسے (۱۷۹)
یہ روحِ نہ بندِ غم سے آزاد ہوتی (۲۴)
غارتِ گرِ ہوش آئے ہیں پھر بادل (۳۹)
سیلابِ زمیں ہے، آسماں ہے طوفاں (۲۰۷)

بہت سے ضروری مقامات پر زیر موجود نہیں۔ اگر ایک مصرعے میں دو لفظ بہ اضافت آئیں اور اُن میں سے ایک زیر کے ساتھ ہو اور ایک اُس سے معرّا ہو، تو بعض اوقات اِس سے خاصی غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ذیل کے مصرعوں کو دیکھیے، خط کشیدہ الفاظ زیر کے متقاضی ہیں:

نقشِ قدم دوست ہیں یہ پست و بلند (۶۴)
شانِ رم زندگی اداؤں میں تری
پیچ و خم زندگی کلاؤں میں تری (۱۰۷)
اے کعبۂ ذوق دید، اے دیرِ نگاہ (۱۹۴)
اسرارِ طلسم زندگی کیا کہیے (۴۷)

بہت سے ضروری مقامات پر تشدید ملتی ہے، لیکن بہ کثرت مقامات ایسے ہیں جہاں تشدید اُتنی ہی ضروری اور بعض جگہ زیادہ ضروری تھی، لیکن موجود نہیں، مثلاً ذیل کے مصرعوں میں خط کشیدہ الفاظ تشدید کے متقاضی ہیں:

دل نشہ میں سرشار نظر آنے لگا (۵۵)

ساقیِ دکن ہم بھی ترے دور میں ہیں (〃)

پستی و بلندی سے غمِ آغوش گزر (۶۱)

کچھ نشے میں کچھ خمار میں گزری عمر (〃)

جس رات کے دو پہر ہوں ہستی و عدم (۶۷)

نرمیِ جمال گدگداتے جیسے (۱۰۴)

ہر فنِ لطیف کی وہ نوعیت ہے
نشتر زنِ وجدان وہ شعریت ہے
ان دیکھی حقیقتوں نے صورت پکڑی
کتنی دل کش یہ قلبِ ماہیت ہے (۱۱۳)

صحتِ املا اور یکسانیتِ املا بھی پریشان کن حد تک محلِ نظر ہے۔ مثال کے طور پر صرف ایک امر کی طرف توجّہ دلائی جاتی ہے: ایسے بہت لفظ ہیں جن کے آخر میں "ہ" آتی ہے اور وہ محرّف ہونے کی صورت میں یے سے لکھے جاتے ہیں مثلاً ذرّہ، کہ مُحرّف ہونے کی صورت میں "ذرّے" لکھا جائے گا: ذرّے کو، ذرّے سے، وغیرہ۔ انتخاب میں دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ ذیل کے چند مصرعے بہ طورِ مثال درج کیے جاتے ہیں:

بندہ کے لیے گنہ بھی آسان نہیں (۲۷)

ہر ذرّہ میں خندۂ حقیقت دیکھے (۳۰)

ذرّہ کو بھی جب نہیں ہے اقرارِ فنا (۳۱)

کعبہ کا سفر ہی کیا ہے گھر سے در تک (۴۶)

حالاں کہ بندے، ذرّے، کعبے، ہونا چاہیے۔ اِس انتخاب میں کتابت کی مختلف نوعیت کی اِتنی غلطیاں ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مُرتبین نے اِس ضروری پہلو کو بالکل غیر ضروری سمجھا ہے اور اِس کی طرف توجہ نہیں کی۔ ذیل میں کچھ اور اغلاطِ کتابت کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں، اِن سے عام اغلاط کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے اور اِس کا بھی کہ اِس طرف مناسب توجہ کو منعطف نہیں کیا گیا:

تفریح ہو اس ورو ح ہنسنے میں نہیں (۲۶)
کیا کیا گل پیرہن لیے رہیں سستے (۵۰)
کوئی تجھ تو پکارتا جاتا ہے (۵۲)
ملک اپنا ہے حال آپنا اجازت کیسی (۵۶)
ڈھل کر شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی (۹۵)
دوشیزہ شفق کا سینہ دھڑکا دھڑکا (۹۳)
رس اور سوگندھ سے جوانی بوجھل (۹۴) (مصرع ساقط الوزن ہوگیا)
تلووں کی گدگدی ہے چہرے پہ عیاں (۸۶)
اے روپ کی لکشمی یہ جلووں کا راگ (۹۱)
رنگت ہے کہ گھونگھروؤں کی مدھم جھنکار (۷۷) (یہ مصرع بھی بحر سے خارج ہوگیا)
یہ چاندنی رات یہ برہ کی پیڑا (۱۰۲)
لے دے کے فریب عیش کیا دیتا ہے (۷۱)
اتنا ہی کے بس "صلِّ علیٰ" کہتے ہیں (۱۷۱)
دریا میں ہے چاند سے طلاطم ساقی (۱۶۲)
وعدے پر ہے اُن کے مسکرانے والی (۱۵۶) (مصرع بحر سے خارج ہوگیا ہے)

مرتبین نے اِس انتخابی سلسلے کو "جدید اردو ادب کا انتخاب" قرار دیا ہے اور اِس جدید ادب کا زمانہ اُن کی تحریر کے مطابق ۱۹۳۰ء کے بعد شروع ہوتا ہے،

لیکن وہ اِس جدید ادب کو "ادبِ عالیہ" کے نام سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ کتاب کے ٹائٹل پیج پر اِس انتخاب کا مکمّل نام اِس طرح لکھا ہوا ہے:

ادبِ عالیہ

جدید اردو ادب کا انتخاب

ادبِ عالیہ یا ادبُ العالیہ، اردو میں کلاسکل لٹریچر کے ترجمے کے طور پر مستعمل رہاہے۔ جب بھی ادبُ العالیہ کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، تو بالعموم اُس سے کلاسکی ادب مراد لیا جاتا ہے۔ اِس پر بھی عام طور سے اتّفاق کیا گیا ہے کہ کلاسکی ادب کا اطلاق اُس ادب پر نہیں کیا جا سکتا جس کا عہد ابھی تیس چالیس برس پہلے ہی شروع ہوا ہو اور جس کی قدر و قیمت ابھی معرضِ تعیّن میں ہو۔ کیا اچھا ہوتا اگر مرتّبین اِس کی بھی صراحت کر دیتے کہ "ادبِ عالیہ" سے اُن کی مراد کیا ہے اور کیا وہ اُس ادب کو جو ۱۹۳۰ء کے بعد معرضِ اظہار میں آیا ہے، واقعتاً کلاسکی ادب سمجھتے ہیں۔

تبصرہ خاصا طویل ہوگیا۔ مجھے امیّد ہے کہ مرتّبین باقی جلدوں میں اِن ضروری امور کا لحاظ رکھّیں گے، تاکہ ایک واقعی اچھّا سلسلہ افادیت کی حقیقی شرائط کو پورا کر سکے اور اِس سلسلے کی کتابیں اچھّی کتابوں کے معیار پر پوری اتریں۔ آج کل حالات ناموافق ہیں اور معلوم نہیں آگے چل کر کیا صورتِ حال سامنے آئے گی، یہ ہو سکتا ہے کہ آیندہ اِس قدر آسانیاں بھی حاصل نہ ہو سکیں اور ایسے طویل سلسلوں کے لیے حالات بالکل سازگار نہ رہیں؛ اِس لیے یہ بہت ضروری ہے کہ ایسے سارے کاموں کو پوری ذمّے داری کے ساتھ مکمّل کیا جائے۔

(۱۹۶۶ء)